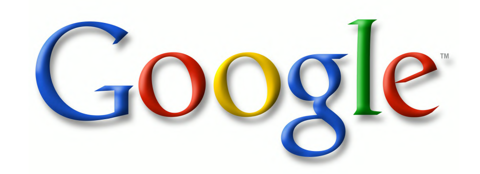


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

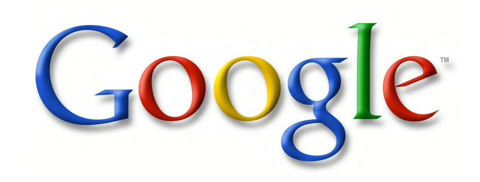
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS

THE SPINGARN COLLECTION
OF
CRITICISM AND LITERARY THEORY
PRESENTED BY
J. E. SPINGARN



NADE
Hege

SYSTÈME

DES

BEAUX-ARTS.

(1440) SAINT-CLOUD. — IMPRIMERIE DE Mme Ve BELIN.

SYSTÈME

DES

BEAUX-ARTS

PAR

W. F. HEGEL,

TRADUIT

PAR CH. BÉNARD,
DOCTEUR ÈS-LETTRES, PROFESSEUR DE PHILOSOPHIE AU LYCÉE CHARLEMAGNE
A PARIS.

DEUXIÈME ÉDITION.

TOME PREMIER.

PARIS,
LIBRAIRIE PHILOSOPHIQUE DE LADRANGE,
41, RUE SAINT-ANDRÉ-DES-ARTS.

1860.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
273389A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1926 L

AVERTISSEMENT DE L'ÉDITEUR.

Nous publions séparément cette troisième partie de l'esthétique de Hégel. Elle se détache facilement des deux autres et forme à elle seule un tout complet. Sous le nom de système des arts particuliers, l'auteur y expose la théorie de chacun des arts principaux, de l'*architecture*, de la *sculpture*, de la *peinture*, de la *musique* et de la *poésie*. C'est d'ailleurs la plus intéressante pour le public. Sans doute, elle ne peut s'isoler tout à fait de la métaphysique de l'art, ni de l'histoire des formes principales de son développement, qui forment l'objet de la première et de la deuxième partie. Aussi, nous ne prétendons pas que la lecture de ces trois volumes puisse suppléer à celle de l'ouvrage dans son ensemble. Mais celui-ci étant répandu dans les bibliothèques, où il est facile de le consulter, nous n'avons pas cru nécessaire de le faire réimprimer en entier. La première partie, consacrée à l'idéal et à l'art en général, malgré son importance et la critique supérieure des fausses opinions sur l'art, est trop abstraite pour être communément goûtée. La seconde, qui retrace les formes de l'art dans son développement historique, offre les plus riches aperçus et les vues les plus élevées ; mais elle s'adresse encore aux esprits habitués aux hautes

généralités de la science philosophique. La troisième a un caractère plus positif qui la met plus à la portée du grand nombre des lecteurs.

Ce sont là les motifs qui ont déterminé cette publication.

Nous offrons au public éclairé qui s'intéresse à ces matières un système complet qui pose les bases de la théorie des arts et leurs règles générales. Ce public, nous le savons, est fort restreint: il se compose de quelques esprits sérieux et libres, suffisamment préparés à l'intelligence de ces questions et qui veulent bien mettre de côté tout préjugé. Pour le grand nombre, absorbé par d'autres intérêts, habitué à traiter d'absurde et de chimérique ce qu'il ne connaît pas et n'a jamais pris la peine d'étudier, nous n'avons pas à nous en occuper. Il est d'autres esprits dont le suffrage nous est moins indifférent; ce sont ceux que le système philosophique de l'auteur (que nous ne voulons pas défendre) effraye à tel point, que tout ce qui s'y rattache leur paraît suspect ou dangereux. Nous comprenons leurs scrupules et nous ne leur demandons que d'écarter la passion de leur jugement. Quelle justice et quelle dignité y a-t-il à dénigrer systématiquement et à traiter, à tous propos, de sophiste un penseur après tout de bonne foi et qui fut, on ne peut le nier, une tête puissante? Il serait, selon nous, plus loyal et de meilleur goût, comme de meilleur effet, de savoir reconnaître ce qu'il y a de vrai, de profond et d'élevé dans ses écrits, les qualités supérieures de son esprit indépendantes de son système. Nous leur soumettons humblement cet avis.

Quelles que soient d'ailleurs les préventions que l'on apporte à la lecture de cet ouvrage, il y a deux mérites qu'on ne peut guère lui contester. Le premier, c'est qu'il renferme autre chose que des aperçus généraux ou détachés, des morceaux brillants, souvent peu solides, comme on en trouve dans la plupart des écrits, même les plus remarquables, sur ces matières. Chacun des points essentiels de la théorie des arts et de chaque art en

particulier est abordé sérieusement, analysé et discuté à fond et en détail. Ce qui est encore plus évident pour tout esprit non prévenu, c'est qu'il contient en foule des solutions neuves, originales et profondes, des observations fines, des jugements d'une grande sagacité et d'une haute portée, des descriptions pleines d'éclat. Il n'y a pas un des problèmes essentiels relatifs aux principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, de la musique et de la poésie qui ne soit envisagé par une face nouvelle et sur lequel le génie de l'auteur n'ait répandu une vive lumière. On peut n'être pas de son avis, trouver quelquefois ses vues singulières ou étranges ; en pareille matière, sur aucun point, l'opinion n'est fixée et le dernier mot n'est dit ; mais c'est quelque chose de faire penser le lecteur, de remuer ainsi les questions, de répandre partout à pleines mains les idées ; et quand la critique des œuvres de l'art est à la hauteur de la théorie, on peut être sûr que l'on a affaire non à une de ces productions médiocres, comme il en paraît chaque jour, mais à une composition philosophique du premier ordre.

Un second mérite, c'est que ce système des beaux-arts répond réellement à son titre. C'est bien, en effet, un système où les rapports des arts entre eux sont dévoilés par un esprit capable de saisir leur ensemble, aussi bien que d'étudier en détail leur nature propre et leurs règles particulières. Que l'on compare, sous ce rapport, ce livre avec ce qui a été publié avant ou après en France, ou même en Allemagne, sur la théorie des arts, on verra combien l'auteur est resté supérieur à ceux qui ont marché dans la même voie et dont plusieurs l'ont copié ou imité. Nulle part, la classification des beaux-arts, leur ordre et leur enchaînement, leur hiérarchie n'ont été établis d'une manière aussi ferme et aussi lumineuse. On reconnaît l'empreinte du génie systématique qui, quelle que soit la vérité de ses conceptions, a créé la plus vaste synthèse philosophique que l'histoire de la pensée humaine ait à enregistrer depuis l'œuvre d'Aristote.

Ainsi, sous le rapport des vues générales comme des observations de détail, de l'ensemble comme des parties, ce livre reste le seul qui jusqu'ici satisfasse aux exigences de l'esprit philosophique et réponde à l'idée d'une théorie véritable des beaux-arts.

Voilà pourquoi nous avons trouvé bon de publier de nouveau cette partie du Cours d'esthétique, après l'accueil favorable que l'ouvrage entier a reçu en France et dans les autres pays de l'Europe.

CH. B.

Paris, ce 1er juin 1860.

SYSTÈME

DES

BEAUX-ARTS.

INTRODUCTION.

DES STYLES DE L'ART EN GÉNÉRAL. — DIVISION DES ARTS.

Chacun des arts, en particulier, indépendamment des formes de l'art qui se réalisent en eux, a en lui-même son propre développement qui lui est commun avec tous les autres, du moins sous le rapport général. Chaque art a son époque florissante, son point de perfection, en deçà et au delà une époque qui précède et qui suit cette perfection. Car les œuvres de l'art sont les œuvres de l'esprit, et, par conséquent, elles ne sont

SYSTÈME

DES

BEAUX-ARTS.

(1440) SAINT-CLOUD. — IMPRIMERIE DE Mme Ve BELIN.

SYSTÈME

DES

BEAUX-ARTS

PAR

W. F. HEGEL,

TRADUIT

PAR CH. BÉNARD,

DOCTEUR ÈS-LETTRES, PROFESSEUR DE PHILOSOPHIE AU LYCÉE CHARLEMAGNE
A PARIS.

DEUXIÈME ÉDITION.

TOME PREMIER.

PARIS,
LIBRAIRIE PHILOSOPHIQUE DE LADRANGE,
41, RUE SAINT-ANDRÉ-DES-ARTS.

1860.

Les motifs sont simples, les passions peu nombreuses; et, par conséquent aussi, il ne se manifeste pas une grande variété dans les détails, les formes, les mouvements.

Vient, en second lieu, le style *idéal*, le style pur, le beau style, qui tient le milieu entre l'expression simple et la tendance tout-à-fait prononcée au gracieux. Nous pouvons désigner, comme le caractère de ce style, la plus haute vitalité combinée avec une grandeur calme et belle, en un mot, telle que nous l'admirons dans les œuvres de Phidias ou dans Homère. Ici, la vie est répandue sur tous les points, dans toutes les formes, les manières, les mouvements et les membres. Rien d'insignifiant, rien qui ne soit expressif. De quelque côté que l'ouvrage d'art soit considéré, tout en lui est actif et animé, tout en lui trahit le battement du pouls, le mouvement de la vie libre. En même temps, cette vitalité manifeste essentiellement un tout unique; elle est l'expression d'une même idée, d'une seule individualité, d'une seule action.

Dans une pareille vitalité naturelle et vraie nous trouvons également le souffle de la grace répandu sur l'ouvrage entier. Cette grace naît du désir de plaire à l'auditeur ou au spectateur, tandis que le style sévère la dédaigne. Cependant, la grace, Charis, ne se montre ici que comme une sorte de remerciement ou une simple complaisance. Aussi, elle reste dans le style idéal, entièrement libre du désir de plaire. Nous

pouvons nous expliquer ceci rationnellement. En effet, quoique le sujet représenté soit concentré, renfermé en lui-même, lorsque, dans l'art, il se manifeste et prend en quelque sorte la peine d'exister pour nous, de quitter sa simplicité, de sortir de cet état de concentration pour passer à la vie active, individuelle, entrer dans le monde de la division et de la variété, ce passage doit s'exprimer comme une sorte de complaisance de la part du personnage, en tant qu'il ne paraît pas avoir besoin pour lui-même de cette existence concrète et animée, et cependant s'y abandonne complétement en notre faveur. Une pareille grace ne peut cependant se maintenir à ce dégré qu'autant que l'élément essentiel paraît se suffire à lui-même, insouciant à l'égard de ses charmes extérieurs, qui fleurissent à la surface comme une sorte de superfluité. Cette indifférence qui naît d'une sécurité profonde, ce calme d'une existence absolue qui a conscience d'elle-même, constitue le bel abandon de la grace, laquelle n'attache aucun prix à cette manifestation d'elle-même. C'est ici également qu'il faut chercher le caractère élevé du beau style. L'art véritablement beau et libre est sans souci de la forme extérieure, dans laquelle il ne laisse percer aucun retour sur soi-même, aucune attention, aucun dessein prémédité. Dans chaque expression, chaque air ou manière d'être extérieure, il n'a en vue que l'idée et l'ame du tout. C'est seulement par là que se conserve l'idéal du beau style, qui n'est ni rude, ni sévère,

mais s'adoucit déjà dans le sens de la sérénité du beau. Il n'est fait violence à aucune forme, à aucune partie; chaque membre apparaît indépendant, jouit d'une existence propre, et, cependant, se contente de n'être qu'un moment dans le tout. C'est là ce qui seul peut, à la profondeur et à la forte détermination de l'individualité et du caractère, ajouter la grace avec la vie et l'animation. Le sujet en lui même conserve toute sa prépondérance; mais, en se développant dans une riche variété de traits et de formes, qui rend sa manifestation parfaitement déterminée, claire, vivante et présente, il laisse également au spectateur sa liberté. Au lieu d'absorber son esprit dans une pensée abstraite, il lui met sous les yeux l'image du mouvement et de la vie.

Mais, par ce dernier point, lorsque cette tendance vers le côté extérieur de la représentation va plus loin, le style idéal passe au *gracieux*, à l'agréable. Ici, en même temps, perce un autre but que celui de la vitalité du sujet lui-même. Plaire, produire de l'effet se révèle comme une intention, et devient en soi une tâche nouvelle. *L'Apollon du Belvédère*, par exemple, n'appartient pas encore au style gracieux, mais il marque la transition du haut idéal à ce genre. Or, comme, dans un pareil style, ce n'est plus au sujet seul que se rapporte la manifestation extérieure tout entière, les particularités, lorsqu'elles sortent naturellement du sujet lui-même et sont en soi nécessaires, sont cependant plus ou moins indépen-

dantes. On sait qu'elles ont été adaptées, intercalées à dessein, comme ornements ou épisodes. Cependant, précisément parce qu'elles restent accidentelles pour le sujet et qu'elles n'ont leur destination essentielle que dans leur rapport avec le spectateur, l'auditeur ou le lecteur, elles flattent celui à qui elles s'adressent. Virgile et Horace, par exemple, nous font plaisir, sous ce rapport, par un style travaillé avec art, où l'on reconnaît un double but : l'intention de plaire et des efforts pour y parvenir. Dans l'architecture, la sculpture et la peinture, le style gracieux fait disparaître les masses simples et grandes. Partout se montrent de petites images indépendantes de l'œuvre totale, des ornèments, des décorations, des découpures dans les murs, des cheveux arrangés avec soin et ornés avec élégance, des airs souriants, des draperies jetées avec grace, des couleurs et des formes attrayantes, des poses frappantes et difficiles, sans être encore forcées, beaucoup de mouvement. Dans l'architecture appelée gothique ou allemande, par exemple, à l'époque où elle passe au gracieux, nous trouvons une ornementation travaillée avec un soin infini ; de sorte que le tout apparaît composé de colonnettes hardiment superposées, avec les ornements les plus variés, d'une foule de tourelles, d'aiguilles, etc., qui plaisent à l'œil par elles-mêmes, sans cependant détruire l'effet des proportions générales et des masses, qui n'offrent d'ailleurs que des dimensions moyennes.

Maintenant, puisqu'à ce degré du développement

de l'art, tout est sacrifié à l'effet extérieur dans toute la représentation de la forme extérieure, nous pouvons regarder comme son extension ce qu'on appelle le *style à effet*. Il peut employer aussi le choquant, le sévère, le colossal (où, par exemple, s'est souvent égaré le génie extraordinaire de Michel-Ange), des contrastes heurtés comme moyens d'expression. L'effet, en général, c'est la tendance dominante de l'art à se tourner vers le public. De sorte que l'objet représenté n'est plus en soi calme, plein de sérénité, se suffisant à lui-même, mais se projette au dehors, appelle sur soi le regard du spectateur et s'efforce de se mettre en rapport avec lui par le mode de représentation. Ces deux qualités, l'indépendance calme et la complaisance à s'offrir aux regards du spectateur, doivent à la vérité se rencontrer dans l'œuvre d'art, mais se combiner dans le plus parfait équilibre. Si l'œuvre d'art, dans le style sévère, est entièrement renfermé en lui-même, sans vouloir parler au spectateur, alors il est froid. S'il lui fait trop d'avances, il plaît, mais abstraction faite de son idée fondamentale. L'impression, au moins, n'est pas produite par celle-ci, par sa conception et sa représentation. Cette tendance dégénère ensuite en prédilection pour les accidents de l'apparence sensible. On fait aussi de l'image elle-même quelque chose d'accidentel, où nous ne reconnaissons pas le sujet lui-même et sa forme nécessaire déterminée par sa nature, mais le poète et l'artiste, avec leurs fins personnelles, leur savoir-

faire et leur talent d'exécution. Par là, le spectateur est parfaitement débarrassé du fond essentiel de la représentation elle-même. L'œuvre d'art le met uniquement en tête-à-tête avec l'artiste, puisque ce dont il s'agit avant tout, c'est que chacun voie ce que celui-ci a voulu faire, avec quel esprit et quelle habileté il l'a saisi et exécuté. Or, être mis ainsi en communauté de vues et de jugement avec l'artiste, c'est ce qui flatte le plus. Le lecteur, l'auditeur ou le spectateur admire le poète et le musicien, le peintre, le sculpteur ou l'architecte, d'autant plus facilement qu'il trouve sa propre vanité plus agréablement satisfaite, que l'œuvre d'art l'invite davantage à s'asseoir à ce tribunal intérieur, et lui met, comme dans la main, les intentions et les vues de l'artiste. Le style sévère, au contraire, n'accorde presque rien au spectateur. Par sa grandeur seule et par la manière simple dont il est exprimé, le sujet lui-même repousse sévèrement et durement tout ce qui ressemble à la personnalité. Cela peut être aussi l'effet d'une simple hypocondrie de l'artiste, qui, après avoir mis dans son œuvre une idée profonde, ne veut pas procéder à une exposition libre, facile et sereine; il rend à dessein difficile au spectateur l'explication de sa pensée. Mais le mystérieux qui s'étale, à son tour, est également une affectation et offre un faux contraste avec le gracieux dont il a été parlé plus haut.

Les Français, principalement, travaillent dans ce genre qui flatte le spectateur, qui est agréable et pro-

duit de l'effet. Ils ont, par conséquent, cultivé cette manière frivole, agréable de plaire au public, comme la chose essentielle, parce qu'ils cherchent la valeur principale de leurs œuvres dans la satisfaction des autres; ils veulent avant tout intéresser, produire de l'impression. C'est, surtout, dans leur poésie dramatique que se fait remarquer cette tendance. Ainsi, par exémple, Marmontel raconte, au sujet de la représentation de son *Denis-le-Tyran*, l'anecdote suivante: Le moment décisif était une demande adressée au tyran. La *Clairon*, qui avait à faire cette demande, au moment important, lorsqu'elle adresse la parole à Denis, fait un pas en avant vers le parterre qu'elle apostrophe en même temps. Ce geste décida du succès de toute la pièce.

Nous autres Allemands, au contraire, nous nous attachons trop exclusivement au fond dans les œuvres d'art. Satisfait de la profondeur de son idée, l'artiste s'inquiète peu du public qui doit se pourvoir lui-même, se mettre l'esprit à la torture et se tirer d'affaire comme il lui plaît et comme il peut.

DIVISION.

Après ces indications générales sur les différentes espèces de style communes à tous les arts, passons à la division de cette troisième partie de l'esthétique. Une méthode abstraite a cherché, çà et là, différents principes pour la classification des arts et de leurs diverses espèces. Mais la vraie division ne peut être tirée que de la nature même de l'œuvre d'art, qui, dans l'ensemble des espèces, développe la totalité des faces et des moments renfermés dans sa propre idée. Un autre principe qui, sous ce rapport, paraît également important, est celui-ci : Les représentations de l'art ont pour caractère essentiel de se manifester sous la forme sensible ; l'art s'adresse aux sens comme à l'esprit. Dès lors, la division des arts particuliers doit s'appuyer sur les sens auxquels ils s'adressent et sur les matériaux sensibles qui leur correspondent. Or, les sens, à cause de leur destination même, c'est-à-dire comme nous mettant en relation avec les divers ordres de phénomènes du monde physique, sont eux-mêmes différents : ce sont le toucher, l'odorat, le goût, l'ouïe et la vue. Il n'appartient pas à cette partie de la science, mais à la philosophie de la nature, de montrer leur rôle particulier et leurs rapports mutuels. Notre tâche se réduit ici à rechercher quels sont ceux qui sont capables de percevoir les œuvres

d'art, s'ils ne le sont pas tous. Or, il est facile de voir que, sous ce rapport, le *toucher*, le *goût* et l'*odorat* doivent être immédiatement exclus. Que l'on distingue au toucher, en promenant la main sur la surface douce et moelleuse du marbre, les statues des divinités femelles (Bötticher), il n'y a rien là qui soit commun avec la perception du beau et la jouissance artistique. Le sens du *toucher* met simplement l'homme en rapport, comme être individuel, avec un objet individuel et ses propriétés matérielles, son poids, sa dureté, sa mollesse, sa résistance physique. Or, l'œuvre d'art n'est pas seulement un objet sensible, c'est une manifestation de l'esprit dans un objet sensible. L'œuvre d'art, comme tel, ne se laisse pas davantage goûter, parce que le *goût*, au lieu de laisser l'objet subsister libre pour lui-même, se met en rapport réellement et pratiquement avec lui, le détruit et le consomme. On ne conçoit et on ne peut exiger le développement et le raffinement du goût que pour l'appréciation des mets, leur préparation et la distinction des qualités chimiques des corps. L'objet d'art, au contraire, doit être considéré en soi dans son objectivité indépendante. Sans doute, il est perçu par l'homme, mais d'une manière purement contemplative, intellectuelle et non pratique. Il n'a aucun rapport avec le désir et la volonté. Pour ce qui est de l'*odorat*, il ne peut pas davantage être un organe approprié à la jouissance artistique, parce que les objets ne s'adressent à lui que par l'effet d'une décomposi-

tion chimique et qu'autant qu'ils se dissolvent dans l'air. C'est aussi une action toute physique.

La *vue*, au contraire, est avec les objets dans un rapport purement contemplatif. Elle le doit, en partie, à la lumière, cette matière en quelque sorte immatérielle. Celle-ci ne porte aucune atteinte aux objets, à leur libertée et leur indépendance; elle les fait seulement apparaître et les manifeste sans les détruire, ni même les altérer insensiblement ou ostensiblement, comme l'air et le feu. La vue, ce sens sans désir, embrasse l'ensemble des existences matérielles, les corps, tels qu'ils sont séparés et distribués dans l'espace, en tant qu'ils restent inaltérables et dans leur intégrité, et se manifestent uniquement par la forme et la couleur.

L'autre sens, qui offre également un caractère théorétique est l'*ouie*. Nous avons ici l'opposé de l'apparence visible. L'ouie, au lieu d'être en rapport avec la forme et la couleur, perçoit le son, les vibrations des corps, sans aucune dissolution chimique, comme il est nécessaire pour l'odorat. Ce sont de simples oscillations qui ne modifient et n'endommagent nullement les corps. Ce mouvement idéal, dans lequel, par le son, se révèle, en quelque sorte, le principe interne, l'ame des corps, l'oreille le saisit d'une façon tout aussi intellectuelle que l'œil perçoit la forme ou la couleur; elle laisse aussi la partie intime des objets subsister dans son indépendance.

A ces deux sens vient s'ajouter un troisième

élément: *L'imagination* sensible, la réminiscence, cette faculté qui conserve les images. Celles-ci pénètrent dans l'esprit par les sens; elles s'y coordonnent sous l'influence des notions générales avec lesquelles l'imagination active les met en rapport et les ramène à l'unité. Par là, les réalités du monde extérieur se spiritualisent en quelque sorte, tandis que les idées à leur tour se matérialisent dans l'imagination et se présentent à la conscience sous une forme sensible, visible.

Ce triple mode de perception fournit la division connue: 1° *Arts du dessin*, qui représentent leurs idées par les formes visibles et les couleurs; 2° *Art musical* ou des sons; 3° *Poésie* qui, comme art de la *parole*, emploie le son simplement comme signe, et s'adresse par cet intermédiaire à l'ame, à l'imagination, la sensibilité, l'esprit. Si l'on veut, cependant, s'arrêter ainsi au côté sensible comme dernier fondement de la division, on se trouvera bientôt embarrassé au sujet des principes ultérieurs, parce que le caractère qui sert de base à la division, au lieu d'être tiré de l'idée concrète de la chose même, est le plus superficiel. Nous avons donc à chercher un principe de classification plus profond, à l'aide duquel nous puissions établir un lien systématique entre tous les points de cette troisième partie.

L'art n'a d'autre destination que d'offrir à l'imagination et aux sens la vérité telle qu'elle est, dans sa totalité, en harmonie avec le monde réel et visible.

Or, en tant que cette manifestation doit s'accomplir dans la sphère des représentations réelles de l'art, cette totalité, qui n'est autre que l'absolu lui-même dans sa vérité, se développe dans une série de moments distincts.

Le *milieu*, le centre proprement dit, est ici la représentation de l'*absolu*, de Dieu lui-même, comme tel, dans son indépendance absolue, qui ne s'est pas encore développé dans le mouvement et la différence, qui n'est pas encore passé à l'action et à la distinction de soi, mais enfermé en lui-même, dans un repos, un calme divin, plein de majesté. C'est l'idéal représenté sous sa véritable forme, qui, tout en se manifestant, reste dans une identité parfaite avec lui-même. Pour pouvoir apparaître dans l'indépendance infinie, l'absolu doit être conçu comme esprit et, en même temps, comme sujet qui possède en soi sa manifestation extérieure, adéquate à lui-même.

Mais, maintenant, comme passant à l'existence réelle, il a en face et autour de lui un monde *extérieur*, qui doit être façonné d'une manière conforme à lui, pour devenir une manifestation qui lui corresponde et soit pénétrée de l'absolu. Ce monde environnant est d'abord la nature physique proprement dite, dans l'appareil de ses formes extérieures, qui n'a par elle-même aucune signification spirituelle, aucune personnalité, et par conséquent ne doit être capable

d'exprimer le spirituel que d'une manière simplement indicative, comme son théâtre façonné dans le sens de la beauté.

En opposition avec la nature extérieure, apparaît l'être spirituel, l'ame humaine comme l'élément véritable où réside et se manifeste l'absolu. Ici se montrent, en même temps, la pluralité et la diversité, toutes les conséquences de l'individualité, la particularisation, la différence, l'action et le développement; en général, tout ce mouvement du monde moral, ce qui constitue le cours de la vie humaine, où la présence de l'absolu est aussi comprise et désirée, où il fait partout sentir son action.

On comprend déjà, par ces indications, que les diverses formes qu'affecte le fond même de l'art, dans son développement total, correspondent, quant à la conception et à la représentation (du moins en ce qui est essentiel), à ce que nous avons considéré dans la seconde partie de ce cours sous le nom de formes *symbolique, classique* et *romantique*. En effet, l'art symbolique, au lieu de l'identité du fond et de la forme, n'offre qu'une manifestation extérieure, qui révèle seulement l'affinité des deux éléments; il ne fait qu'indiquer le lien intime, essentiel qu'il devrait exprimer. Il fournit, par conséquent, le type fondamental de cet art particulier, qui a pour destination de façonner les objets physiques comme tels : la nature avec l'appareil de ses formes extérieures, de manière

à en faire un magnifique théâtre pour l'esprit, d'introduire dans ces formes, d'une façon purement indicative, la signification interne de l'esprit.

L'art classique, au contraire, répond à la représentation de l'absolu, manifesté dans la réalité extérieure, libre, indépendant, au sein de cette forme; tandis que le fond de l'art romantique, qui détermine aussi sa forme, est la *subjectivité*, l'ame, le sentiment, dans son infinité et sa particularité finie.

D'après ce principe de division, le système des arts particuliers s'organise de la manière suivante :

I. *L'Architecture* s'offre à nous la première; c'est par elle que l'art débute, et cela en vertu de sa nature même. Elle est le commencement de l'art, parce que l'art, à son origine, ne trouvant, pour la représentation de l'élément spirituel qu'il renferme, ni les matériaux convenables, ni la forme qui lui correspond, doit se borner à des essais, dont le but est d'atteindre à la véritable harmonie des deux termes, et se contenter d'un lien encore extérieur entre l'idée et le mode de représentation. Les matériaux de ce premier art sont fournis par la matière proprement dite, non animée par l'esprit, mais façonnée seulement d'après les lois de la pesanteur, par les lignes et les formes de la nature extérieure, disposées avec régularité et symétrie, de manière à former, par leur ensemble, une œuvre d'art qui offre un simple reflet de l'esprit.

II. Vient en second lieu la *Sculpture*. Le principe qui fait le fond de ses représentations, est l'individua-

lité spirituelle comme constituant l'idéal classique. Elle le représente de telle sorte que l'élément intérieur ou spirituel soit présent et visible dans l'apparence corporelle immanente à l'esprit. Aussi l'art doit ici créer un œuvre vraiment artistique. Elle prend par conséquent encore pour élément physique la matière pesante avec ses trois dimensions, mais sans se borner à la façonner régulièrement selon les lois de la pesanteur et les autres conditions physiques, et à y ajouter les formes du règne organique ou inorganique.

D'un autre côté elle ne va pas jusqu'à réduire cette matière à n'être qu'une simple apparence, une image d'elle-même, ni à concentrer en elle les moyens par lesquels elle se rend visible. La forme déterminée par le fond même est ici la vitalité de l'esprit, la forme humaine et son organisme vivant, pénétré du souffle de l'esprit. Et celle-ci doit représenter, d'une manière parfaite, l'existence divine dans son indépendance et sa majesté calme, inaccessible aux troubles et aux agitations de la vie active, à ses conflits et à ses souffrances.

III. Nous devons réunir dans une même classe les arts qui sont appelés à représenter l'ame dans sa concentration intérieure ou *subjective*.

1° La *Peinture* commence cette série; car elle réduit la forme physique à n'être que l'expression de l'élément intérieur. Quoique retenue dans les limites du monde extérieur, elle ne représente pas seulement la

concentration idéale de l'absolu en lui-même, elle le manifeste aussi dans sa personnalité subjective, dans son existence spirituelle, avec son caractère déterminé, ses sensations, ses volontés, ses actions, ses rapports avec les autres êtres et, par conséquent, aussi dans ses peines, ses souffrances, la mort, dans tout le cercle des passions et des affections. Le sujet de la peinture n'est donc plus seulement Dieu, comme tel, comme *objet* de la conscience humaine, mais cette conscience elle-même : Dieu, soit dans sa vie réelle, ses actions et ses souffrances, soit comme esprit de l'église. C'est aussi le cœur humain, avec ses privations, ses souffrances, sa sanctification, les joies de la vie active et du monde réel. Comme moyens de représenter ces idées, la peinture est obligée d'employer l'apparence visible, en général, les formes de la nature et celles de l'organisme humain, en particulier, en tant que celui-ci laisse clairement entrevoir en lui l'élément spirituel. — Mais quant à l'élément physique proprement dit, elle ne peut employer la matière pesante telle qu'elle existe avec ses trois dimensions; elle doit spiritualiser cette matière comme elle le fait pour ses figures. Le premier pas par lequel l'élément physique se rapproche, par là, de l'esprit consiste d'abord dans la disposition de l'apparence réelle, transformée pour l'œil en une apparence purement artistique; ensuite, dans les couleurs, dont les nuances, les transitions et la fusion concourent à effectuer ce changement. Ainsi, la peinture, pour

mieux exprimer l'ame et ses sentiments, réduit les trois dimensions de l'étendue à la surface, celle-ci, quoique matiérielle, étant plus voisine de l'esprit. Elle représente l'éloignement des objets, leurs distance respective dans l'espace et les figures par l'illusion des couleurs. Car la peinture n'a pas seulement pour but d'offrir aux regards une apparence visible, elle veut que celle-ci concentre en elle-même ses moyens de visibilité, afin qu'elle n'en paraisse que mieux l'image et l'œuvre de l'esprit. Dans la sculpture et l'architecture, les formes sont rendues visibles par la lumière extérieure. Dans la peinture, au contraire, la matière, obscure par elle-même, a en soi son élément interne, son idéal : la lumière ; elle tire d'elle-même sa clarté et son obscurité. Or, l'unité, la combinaison de la lumière et de l'obscur c'est la couleur.

2° La *Musique*, dans la même sphère, forme une opposition avec la peinture. Son élément propre est l'ame même, le sentiment invisible ou sans forme, qui ne peut se manifester dans l'extérieur et sa réalité, mais seulement par un phénomène extérieur qui disparaît rapidement et s'efface de lui-même. Par conséquent, l'ame, l'esprit, dans son unité immédiate et sa subjectivité, le cœur humain, la sensation intérieure, constituent le fond même de cet art. Son élément physique est le son, ses modes, ses combinaisons, ses accords, les diverses manières dont les sons se divisent, se lient, s'opposent, forment des

oppositions, des dissonances harmonisées, suivant les rapports de la quantité et de la mesure façonnées par l'art.

3° Après la peinture et la musique, vient, en troisième lieu, l'art qui s'exprime par la parole, la *Poésie* en général, le véritable art de l'esprit, celui qui le manifeste réellement comme esprit. Car tout ce que conçoit la conscience, ce qu'elle élabore par le travail de la pensée dans le monde intérieur de l'ame, la parole seule peut le recevoir, l'exprimer et le représenter à l'imagination. Par le fond, la poésie est donc le plus riche de tous les arts; son domaine est illimité. Cependant, ce qu'elle gagne sous le rapport des idées, elle le perd par le côté sensible. En effet, comme elle ne s'adresse ni aux sens, comme les arts du dessin, ni au simple sentiment, comme la musique, et qu'elle veut représenter à l'esprit et à l'imagination les idées de l'esprit, élaborées dans l'esprit, l'élément physique par lequel elle s'exprime n'est plus pour l'esprit et l'imagination, qu'un *moyen* artistiquement façonné, il est vrai, mais un simple moyen pour la manifestation de l'esprit à lui-même. Il ne conserve pas la valeur d'un objet physique, dans lequel l'idée peut trouver la forme qui lui convient. Ce moyen, parmi ceux que nous avons considérés, ne peut être que le *son*. C'est celui de tous les matériaux de l'art qui est encore relativement le mieux approprié à l'esprit. Le son ne conserve cependant déjà plus, comme dans la musique, de valeur par lui-même, au point que l'art ait

pour but essentiel de le façonner, et s'épuise dans cette tâche. Le son doit être ici pénétré par l'idée, rempli par la pensée déterminée qu'il exprime et apparaître comme simple signe de ce contenu. Pour ce qui est maintenant *des modes de représentation*, la poésie, sous ce rapport, se montre l'art universel, parce qu'elle reproduit dans son propre domaine ceux de tous les autres arts ; ce qui n'a lieu qu'accidentellement dans la peinture et la musique.

En effet, comme poésie *épique*, elle donne à son contenu la forme de l'*objectivité*, qui, à la vérité, n'arrive pas, comme dans les arts du dessin, à se produire aux regards. Cependant, c'est un monde saisi par l'imagination sous une forme *objective* et qui est représenté comme tel à l'imagination intérieure. C'est ce que fait le discours proprement dit, qui se satisfait en lui-même dans son fond et sa forme.

D'un autre côté cependant, la poésie n'en est pas moins, à l'inverse de ce qui précède, un discours *subjectif*. C'est l'ame exprimant au dehors ce qu'elle sent à l'intérieur. Telle est la *poésie lyrique*, qui appelle la musique à son secours, pour pénétrer plus avant dans les profondeurs du sentiment.

En troisième lieu, la poésie se développe par le discours dans les limites d'une *action* complète, qui, représentée objectivement, manifeste en même temps les sentiments intérieurs que renferme ce spectacle offert aux regards, et par conséquent se marie avec la musique, les gestes, la mimique, la danse, etc. C'est

l'art *dramatique*, dans lequel l'homme tout entier représente, en le reproduisant, l'œuvre d'art produit par l'homme.

Ces *cinq* arts forment le système déterminé et organisé des arts réels. En dehors d'eux il existe, sans doute, encore d'autres arts, l'art des jardins, de la danse, etc. Mais nous ne pourrons en parler que d'une manière occasionnelle; car la recherche philosophique doit se borner aux distinctions fondamentales, développer et faire comprendre les véritables formes qui leur correspondent. La nature, la réalité, en général, ne reste pas, il est vrai, enfermée dans ces limites déterminées; elle s'en écarte avec une plus ou moins grande liberté. Aussi, n'est-il pas rare d'entendre proclamer bien haut que les productions du génie doivent précisément s'élever au-dessus de semblables divisions. Mais si, dans la nature, les espèces mixtes, les amphibies, les êtres de transition, au lieu d'annoncer l'excellence et la liberté de la nature, ne révèlent que son impuissance à maintenir les différences fondées sur l'essence même des choses, et à empêcher les types de se laisser altérer, déformer, par les circonstances extérieures, il en est de même, dans l'art, de ces genres mixtes, quoique ceux-ci puissent offrir encore beaucoup d'agrément et de mérite, mais rien de véritablement parfait.

Si de ces observations préliminaires et de ces vues générales nous voulons passer à un examen plus

spécial des arts particuliers, nous devons éprouver de l'embarras; car, après nous être, jusqu'ici, occupé de l'art en lui-même, de l'idéal et des formes générales dans lesquelles il se développe, en vertu de son *idée* même, il nous faut, maintenant, entrer dans la réalité concrète de l'art et, par conséquent, aborder son côté empirique. Il en est ici à peu près comme dans l'étude de la nature, dont les grandes lignes se laissent bien saisir dans leur nécessité. Mais si on pénètre plus avant dans le réel, les formes particulières et leurs diverses espèces, les différents aspects sous lesquels elles se montrent, sont d'une si grande richesse et d'une telle variété que, d'une part, les diverses manières de les envisager, de l'autre, l'idée philosophique, lorsque nous voulons appliquer la mesure de ses divisions simples, ne suffisent plus. La pensée perd haleine à vouloir les poursuivre et les saisir. Si nous nous contentons d'une simple description et de réflexions superficielles, cela ne s'accorde pas avec notre but, qui est celui d'un développement systématique et scientifique. A toutes ces difficultés s'en ajoute encore une autre: c'est que chaque art particulier exige déjà pour lui-même une science particulière. En effet, avec le zèle toujours croissant des amateurs pour les connaissances relatives aux objets d'art, le cercle de celles-ci s'est étendu et enrichi de plus en plus. Cette passion des dilettantes a été mise à la mode en partie par la philosophie elle-même, depuis qu'on a soutenu que dans l'art se trouvait la

religion proprement dite, le vrai, l'absolu, que l'art est plus élevé que la philosophie, parce qu'il n'est pas abstrait, mais renferme l'idée à la fois dans sa réalité et pour l'imagination ou le sentiment. D'un autre côté, il est facile, aujourd'hui, de se donner un air de supériorité quand on peut faire étalage d'une multitude infinie de détails. Aussi veut-on que chacun ait remarqué quelque chose de nouveau. Cette occupation des connaisseurs est une espèce de flânerie savante qui, ordinairement, ne coûte pas beaucoup de peine. Car c'est une chose très agréable de considérer des œuvres d'art, de recueillir les pensées et les réflexions des autres, de se familiariser avec les divers points de vue qui ont été émis sur chaque sujet, et ainsi de devenir soi-même juge et connaisseur. Or, plus ces connaissances et ces réflexions se sont multipliées, par cela même que chacun veut avoir trouvé quelque chose de nouveau et qui lui soit propre, plus chaque art réclame la perfection d'un traité spécial. Ajoutez à cela que le côté historique, qui intervient ici nécessairement dans l'étude et l'appréciation des œuvres de l'art, est encore, et à un bien plus haut dégré, l'affaire des érudits. Enfin, il faut avoir beaucoup vu, et vu plusieurs fois, pour pouvoir parler sur les particularités d'une branche de l'art. J'ai, à la vérité, vu un grand nombre d'objets d'art, mais je n'ai pas vu tout ce qui serait nécessaire pour traiter le sujet complètement et dans ses détails. — A toutes ces difficultés, nous opposerons, du reste,

cette simple réponse : c'est qu'il n'est pas dans notre but d'enseigner les connaissances artistiques et d'exposer les résultats de l'érudition historique, mais seulement de reconnaître philosophiquement les points de vue généraux, essentiels, leurs rapports avec l'idée du beau et sa réalisation sensible dans l'art. Dès lors, la multiplicité des représentations de l'art ne doit pas, en définitive, nous effrayer et nous troubler. Car, encore ici, malgré cette multiplicité, l'essence de la chose même, sa conformité à l'idée nous sert de fil conducteur; et s'il lui arrive quelquefois de se perdre dans les accidentalités, en parcourant le cercle de ses réalisations, il existe cependant des points où elle apparaît dans toute sa clarté. Or, saisir ces points de vue, les développer philosophiquement, est la tâche que doit remplir la philosophie.

PREMIÈRE SECTION.

ARCHITECTURE

Quand l'art apparait dans le monde réel et s'y développe sous une forme déterminée, c'est comme art particulier; aussi, en traitant d'un art spécial, nous pouvons en même temps parler du commencement réel de l'art. Mais s'il est un art à qui il soit donné d'inaugurer la représentation de l'idée du beau, il doit en même temps nous offrir un ensemble de formes particulières. Si donc, en parcourant le cercle des arts, nous traitons d'abord de l'architecture, cela ne veut pas seulement dire qu'elle doit occuper cette place dans l'ordre logique, mais qu'elle est, historiquement parlant, le premier des arts. Nous n'essaycrons pas, toutefois, de résoudre, soit par le raisonnement, soit à l'aide des faits, la question de

savoir qu'elle a été le commencement des beaux-arts. Nous devons exclure de notre recherche l'histoire qui ne s'appuie que sur des données empiriques, aussi bien que les réflexions superficielles, les conjectures et les idées si diverses que l'on peut se former si facilement à ce sujet.

Les hommes, en effet, sont ordinairement portés à vouloir se représenter une chose à son origine, parce que le commencement est la forme la plus simple sous laquelle elle se montre. A cela se joint une arrière pensée plus ou moins obscure, c'est que cette forme simple manifeste la chose dans son idée et son type originel. Le développement de cette forme élémentaire, jusqu'au point que l'on a spécialement à considérer, se comprend dès lors avec d'autant plus de facilité, d'après cette maxime triviale : qu'un perfectionnement successif a conduit insensiblement l'art à ce dégré. — Mais, en réalité, le simple commencement est, quant à son contenu, quelque chose d'aussi insignifiant en soi qu'il doit paraître accidentel aux yeux du philosophe; bien qu'à cause de cela même une telle origine soit, selon les idées vulgaires, d'autant plus facile à comprendre. C'est ainsi que l'on raconte, par exemple, pour expliquer l'origine de la peinture, l'histoire d'une femme qui avait tracé la silhouette de son amant pendant qu'il dormait. On fait aussi commencer l'architecture, tantôt par une caverne, tantôt par un morceau de bois grossièrement taillé. De pareils commencements sont en soi si faciles

à comprendre que l'origine de l'art ne paraît plus avoir besoin d'aucune autre explication. Les Grecs, en particulier, ont inventé, non seulement sur l'origine des beaux-arts, mais sur celle des institutions morales et des relations sociales, beaucoup d'histoires gracieuses, par lesquelles se satisfaisait ce besoin de se représenter la première naissance des choses. Si de pareils commencements ne sont pas historiques, ils ne doivent pas davantage avoir la prétention de faire comprendre comment les choses naissent en vertu de leur idée. Le vrai mode d'explication doit être cherché dans les limites de l'histoire.

DIVISION.

Nous avons à marquer un commencement d'après l'idée même de l'art. Le premier problème de l'art consiste à façonner les formes du monde physique, de la nature proprement dite, à disposer le théâtre sur lequel apparaît l'esprit, et en même temps à incorporer à la matière une idée, à lui donner une forme; idée et forme qui restent extérieures à elle, puisqu'elles ne sont ni la forme ni l'idée immanentes. L'art à qui s'adresse ce problème, est, comme nous l'avons vu, l'architecture, dont le premier développement a précédé celui de la sculpture, de la peinture et de la musique.

Si nous remontons maintenant aux premiers com-

mencements de l'architecture, nous trouvons la cabane comme habitation de l'homme, et le temple comme enceinte consacrée au culte de la divinité, et où se réunissent ses adorateurs C'est là tout ce que nous pouvons saisir à l'origine comme point de départ. Pour déterminer ce commencement d'une manière plus précise, on s'est attaché ensuite à la différence des matériaux. et l'on s'est divisé sur la question de savoir si l'architecture avait commencé par les constructions en bois, ainsi que le pense Vitruve (que Hirt a aussi sous les yeux dans beaucoup de ses jugements), ou par des constructions en pierre. Cette différence ne manque pas, sans doute, d'importance; car elle ne concerne pas seulement, comme on pourrait le croire ici, au premier coup d'œil, les matériaux extérieurs. A ceux-ci sont liées essentiellement des formes architectoniques fondamentales, le mode d'ornementation, par exemple. Nous pouvons cependant négliger entièrement cette distinction comme un côté simplement extérieur, qui regarde plutôt l'élément empirique et accidentel. Nous nous attacherons à un point plus important.

Dans la maison, le temple, en effet, et les autres édifices, le point essentiel qui nous intéresse ici c'est que de pareilles constructions ne sont encore que de simples moyens qui supposent un but extérieur. La cabane et le temple supposent des habitants, des hommes, la statue des dieux pour lesquels ils ont été construits. Ainsi d'abord est donné, en dehors de

l'art, un besoin dont la satisfaction, conforme à un but positif, n'a rien de commun avec les beaux-arts, et ne produit encore aucun ouvrage qui leur appartienne. De même encore, l'homme aime à danser et à chanter ; il éprouve le besoin de communiquer sa pensée par le langage. Mais parler, danser, pousser des cris ou chanter n'est pas encore la poésie, la danse, la musique. Si maintenant, dans le cercle de l'utilité architectonique propre à satisfaire des besoins particuliers, soit de la vie journalière, soit du culte religieux, soit de la société civile, perce déjà la tendance à une forme artistique et à la beauté, nous avons encore, dans ce mode d'architecture, à établir une *division*. D'un côté est l'homme, l'image du dieu comme le *but* essentiel, pour lequel, d'autre part, l'architecture ne fournit que le *moyen* ; savoir : l'abri, l'enceinte, etc. Nous ne pouvons cependant faire, de cette séparation, le point de départ qui est de sa nature quelque chose d'immédiat, de simple et non une telle relation, un rapport aussi essentiel. Nous devons chercher un point ou une pareille distinction n'apparaisse pas encore.

Sous ce rapport, j'ai déjà dit plus haut que l'architecture correspond à la forme symbolique de l'art et réalise le principe de celle-ci de la manière qui lui est la mieux appropriée; parce que l'architecture en général n'est capable d'exprimer les idées qui résident dans ses œuvres que par un appareil extérieur de formes matérielles que l'esprit n'anime pas et qui lui sert d'abri ou d'ornement. Or, au commencement

de l'art, nous trouvons des monuments où la distinction entre le but et le moyen, entre l'homme, par exemple, ou l'image du dieu, et l'édifice comme destiné à l'accomplissement de ce but n'apparaît pas encore. Nous devons porter d'abord nos regards sur ces ouvrages d'architecture qui ont, en quelque sorte, comme ceux de la sculpture, une existence indépendante, et qui ne trouvent pas leur sens dans un autre but ou besoin, mais le portent en eux-mêmes. Ceci est un point de la plus haute importance, que je n'ai encore vu développé nulle part, quoiqu'il réside dans l'idée de la chose même, et que seul il puisse donner une explication des formes extérieures, si nombreuses et si diverses de l'architecture, et un fil conducteur à travers ce labyrinthe. Cette architecture indépendante ne s'en distinguera pas moins de la sculpture, puisque, comme architecture, ses œuvres ne peuvent représenter rien de vraiment spirituel, de personnel, rien qui ait en soi le principe de sa manifestation extérieure conforme à sa nature intime. Ce sont des œuvres qui ne peuvent porter l'empreinte d'une idée, dans leur aspect extérieur, que d'une manière symbolique. Par là cette espèce d'architecture, aussi bien par son fond que par sa représentation extérieure, est, à proprement parler, *symbolique*. Ce qui a été dit du principe à ce premier degré de l'art s'applique également à son mode matériel de représentation. Ici également la simple différence de la construction en bois de la construction en pierres ne suffit pas, cette différence

n'étant relative qu'à la manière de limiter un espace, de former une enceinte destinée à un but religieux ou humain, comme cela a lieu dans les maisons, les palais, les temples, etc. Un pareil espace peut aussi bien s'obtenir en creusant des masses déjà solides, ou, *vice versâ*, en construisant des murailles et des toits qui forment une enceinte. Or, avec aucun de ces deux genres de travaux ne peut commencer l'architecture indépendante, que nous pouvons, pour cette raison, appeler sculpture inorganique. Car, si l'on élève des représentations indépendantes en elles-mêmes, c'est sans chercher à atteindre le but d'une beauté libre et la manifestation de l'esprit dans sa forme corporelle la plus parfaite; mais, en général, elle met sous nos yeux une forme symbolique destinée à montrer et à exprimer simplement une idée.

Cependant, l'architecture ne peut pas s'arrêter à ce point de départ. Sa mission consiste précisément à façonner pour l'esprit déjà donné, pour l'homme, ou pour les images visibles de ses dieux, sorties de ses mains, la nature extérieure comme appareil environnant, à la travailler idéalement, artistiquement dans le sens de la beauté. Ce monument, dès lors, ne porte plus en lui-même sa signification, il la trouve dans un autre objet : dans l'homme, ses besoins, les usages de la vie de famille, de la société civile, du culte, etc.; et, par conséquent, il perd l'indépendance des œuvres de l'architecture symbolique.

Nous pouvons, sous ce rapport, faire consister le

progrès de l'architecture en ceci : qu'elle laisse apparaître la différence indiquée plus haut entre le but et le moyen, et leur distinction nette, qu'elle bâtisse dès lors pour l'homme ou pour l'image à forme humaine, façonnée par la sculpture, une demeure architectonique, un palais, un temple conforme à sa destination.

Au troisième et dernier degré se réunissent les deux moments antérieurs. La séparation des deux termes subsiste, et toutefois l'architecture reparaît sous sa forme indépendante.

Ces trois points de vue appliqués à la division de l'architecture dans son ensemble, nous donnent la classification suivante, qui reproduit les différences essentielles de la chose même, en même temps que son développement historique :

1° L'architecture *symbolique* proprement dite ou *indépendante*.

2° L'architecture *classique* qui, laissant à la sculpture le soin de façonner l'image individuelle de l'esprit, dépouille l'architecture de son indépendance, la réduit à dresser un appareil inorganique, façonné avec art, et approprié à des desseins et à des idées que l'homme réalise de son côté d'une manière indépendante.

3° L'architecture *romantique* (quels que soient les noms qu'on lui donne, mauresque, gothique ou allemande), dans laquelle, il est vrai, les maisons, les églises, les palais ne sont également que des habita-

tions et des lieux de réunion pour des besoins civils ou religieux et des occupations d'un ordre spirituel, mais, d'un autre côté, ne se rapportent qu'indirectement à ce but, se disposent et s'élèvent, pour eux-mêmes, d'une manière indépendante.

Si donc, l'architecture, d'après son caractère fondamental, reste toujours l'art éminemment symbolique, toutefois les formes symbolique, classique, romantique, qui marquent le développement général de l'art, servent de base à sa division. Elles sont ici d'une plus grande importance que dans les autres arts. Car, dans la sculpture, le caractère classique, et dans la musique le caractère romantique, pénètrent si profondément le principe même de ces arts qu'il ne conserve plus qu'une place plus ou moins étroite dans leur développement. Dans la poésie, enfin, quoique le cachet de toute les formes de l'art puisse s'empreindre facilement sur ses œuvres, nous ne devons pas cependant établir la division d'après la différence en poésie symbolique, classique et romantique, mais d'après la classification plus propre à la nature de cet art, en poésie épique, lyrique et dramatique. L'architecture, au contraire, est l'art qui s'exerce par excellence dans le domaine du monde physique. De sorte qu'ici, la différence essentielle consiste à savoir si le monument, qui s'adresse aux yeux renferme, en lui-même son propre sens, ou s'il est considéré comme moyen pour un but étranger à

lui, ou si eufin, quoiqu'au service de ce but étranger, il conserve en même temps son indépendance. Le premier cas répond au genre symbolique proprement dit; le second au classique, puisqu'ici l'idée parvient à se représenter elle-même d'une manière propre et qu'en même temps l'élément symbolique n'y est adapté que comme simple accompagnement extérieur; ce qui est conforme au principe de l'art classique. La réunion des deux caractères se manifeste parallèlement avec l'art romantiqne. Car, si celui-ci se sert de l'élément extérieur comme moyen d'expression, il l'abandonne cependant pour se retirer en lui-même, et, dés lors, il peut le laisser se développer librement et obtenir une forme indépendante.

CHAPITRE PREMIER.

DE L'ARCHITECTURE INDÉPENDANTE OU SYMBOLIQUE.

Le but de l'art, son besoin originel, c'est de produire aux regards une conception née de l'esprit, de la manifester comme son œuvre propre ; de même que dans le langage, l'homme communique ses pensées et les fait comprendre à ses semblables. Seulement, dans le langage, le moyen de communication est un simple signe, à ce titre, quelque chose de purement extérieur à l'idée et d'arbitraire.

L'art, au contraire, ne doit pas simplemnt se servir de signes, mais donner aux idées une existence sensible qui leur corresponde. Ainsi, d'abord, l'œuvre d'art, offert aux sens, doit renfermer en soi une idée. De plus, il faut qu'il la représente de telle sorte que l'on reconnaisse que celle ci, aussi bien que sa forme visible, n'est pas seulement un objet réel de la nature, mais un produit de l'imagination et de l'activité artistiques de l'esprit. Si je vois, par exemple, un

lion réel et vivant, sa forme individuelle met dans mon esprit une image: celle d'un lion, absolument de la même manière qu'un lion représenté. Dans la représentation, cependant, il y a quelque chose de plus. Celle-ci montre, dans sa forme, qu'elle a été dans l'imagination de l'homme, qu'elle doit son existence à son esprit, à son activité créatrice. De sorte que nous n'avons plus ici l'image immédiate d'un objet réel, mais l'image d'une image qui a été dans l'esprit de l'homme. Mais maintenant, qu'un lion, un arbre, ou tel autre objet individuel soit ainsi reproduit, il n'y a aucun besoin originel pour l'art. Loin de là, nous avons vu que l'art, et principalement les arts du dessin, cessent d'exister, dès que la représentation de pareils objets a pour but de manifester l'habileté avec laquelle l'apparence est reproduite. L'intérêt véritable consiste en ce que ce sont les conceptions originelles, les pensées universelles de l'esprit humain qui sont offertes à nos regards. Toutefois, de pareilles conceptions sont d'abord abstraites et indéterminées dans l'esprit des peuples. De sorte que l'homme, pour se les représenter, s'empare des formes également abstraites que lui offre la nature et ses masses pesantes, matière capable, il est vrai de recevoir une forme déterminée, mais non en elle-même véritablement concrète, vivante et spirituelle. Dès lors, le rapport entre le fond et la forme visible par laquelle l'idée doit passer de l'imagination de l'artiste dans celle du spectateur, ne peut être que d'une nature purement

symbolique. De plus, un ouvrage d'architecture, destiné à représenter ainsi une idée générale, n'est là pour aucun autre but que celui d'exprimer en soi cette haute pensée. Il est, par conséquent, le libre symbole d'une idée qui offre un intérêt général. C'est un langage qui, tout muet qu'il est, parle à l'esprit. Les monuments de cette architecture doivent donc, par eux-mêmes, donner à penser, éveiller des idées générales. Ils ne sont pas simplement destinés à renfermer, dans leur enceinte, des choses qui ont leur signification propre et une forme indépendante. Mais ensuite, pour cette raison même, la forme qui manifeste de pareilles idées ne peut plus être un simple signe, comme le sont, par exemple, chez nous, les croix élevées sur les tombes des morts ou les pierres entassées sur un champ de bataille. Car des signes de cette espèce sont bien propres à rappeler des souvenirs ou à éveiller des idées; mais une croix, un amas de pierres n'expriment pas, par eux-mêmes, ces idées; elles peuvent aussi bien servir à rappeler tout autre événement. C'est là ce qui constitue le caractère général de l'architecture symbolique.

On peut dire, sous ce rapport, que des nations entières n'ont su exprimer leurs croyances religieuses, leurs besoins intellectuels les plus profonds, qu'en bâtissant de pareils monuments; au moins les ont-elles principalement exprimés dans la forme architecturale. Ceci, toutefois, ainsi que nous l'avons vu en traitant de l'art symbolique, n'a eu lieu, à propre-

ment parler, que dans l'Orient. Ce sont, en particulier, les antiques constructions des Babyloniens, des Indiens et des Egyptiens, qui nous offrent parfaitement ce caractère. Ainsi, du moins, s'explique, en grande partie, leur origine. La plupart n'existent plus qu'en ruines, mais elles n'en bravent pas moins les siècles et les révolutions. Tant, par leur caractère fantastique, que par leurs formes et leurs masses colossales, elles nous jettent dans l'admiration et l'étonnement. — Ce sont des ouvrages dont la construction absorbe l'activité et la vie entière des nations, à certaines époques.

Si, cependant, nous voulons donner une division plus précise de ce chapitre et des principaux monuments qui s'y rattachent, on ne peut ici, comme dans l'architecture classique ou romantique, partir de formes déterminées, de celle de la maison, par exemple. Aucune idée fixe, et en même temps aucun mode de représentation également déterminé, ne s'offrent comme principe, qui en se développant, s'étende ensuite au cercle entier des divers monuments de cette époque.

Suivant le caractère général de l'art symbolique, les idées que représentent ces monuments sont des conceptions informes sur la nature et la vie des êtres, des notions également élémentaires sur le monde moral; conceptions vagues et incohérentes, sans lien qui les unisse et les coordonne comme développements d'une même idée.

Cette absence de liaison et d'enchaînement, fait aussi qu'elles sont très variées et très mobiles. Aussi, le but de l'architecture est-il de les représenter tantôt sous un aspect, tantôt sous un autre; de les manifester aux regards par le travail de l'homme. Au milieu de cette multiplicité d'idées et de formes, on ne peut donc songer à traiter le sujet ni de manière à l'épuiser, ni dans un ordre systématique. Je dois me borner à faire entrer l'essentiel dans une division ausssi rationnelle que possible.

Les points de vue qui serviront à nous guider sont les suivants:

Nous nous attacherons, *d'abord*, aux monuments qui représentent des conceptions d'un caractère tout-à-fait général, et où l'esprit des individus et des peuples à trouvé un centre, un point d'unité. Ainsi, le principal but de pareilles constructions, en elles-mêmes indépendantes, n'est autre que d'élever un ouvrage qui soit un point de réunion pour une nation ou pour des nations diverses, un lien autour duquel elles se rassemblent. Un autre but peut s'y ajouter: celui de manifester, par la forme extérieure, le lien principal qui unit les hommes, la pensée religieuse des peuples. Ce qui donne un sens plus déterminé à ces ouvrages et à leur expression symbolique. Mais, *en second lieu*, l'architecture ne peut s'arrêter à cette idée vague, élémentaire, dans sa totalité générale. Bientôt les représentations symboliques se *particularisent*. Le contenu symbolique, les idées, se déterminent, se

précisent davantage, et, par là aussi, permettent à leurs formes de se distinguer les unes des autres d'une manière plus positive, comme, par exemple, dans les colonnes du Lingam, les obélisques, etc. D'un autre côté, en affectant ainsi des formes particulières, l'architecture, tout en se développant d'une manière libre et indépendante, va jusqu'au point de se confondre en quelqne sorte avec la sculpture. Elle accueille des formes du règne organique ou d'animaux, des figures humaines, qu'elle agrandit toutefois dans des proportions colossales et façonne en masses gigantesques. Elle les range régulièrement, y ajoute des murailles, des murs, des portes, des allées, et, par là, traite ce qui appartient ici à la sculpture, d'une manière absolument architectonique. Les Sphinx égyptiens, les Memnons, de grands temples tout entiers offrent ce caractère.

En troisième lieu, l'architecture symbolique commence à montrer sa transition à l'architecture classique, lorsqu'elle repousse de son sein la sculpture et qu'elle commence à se faire une habitation appropriée à d'autres fins, non immédiatement exprimées par les formes architectoniques.

Pour éclaircir les idées qui caractérisent cette époque, je mentionnerai quelques-uns des principaux monuments qui nous sont connus.

I. Ouvrages d'Architecture bâtis pour la réunion des peuples.

« Qu'est-ce que le saint? » demande Goëthe, dans un de ses distiques, et il répond : « C'est ce qui réunit plusieurs ames. » Nous pouvons dire, en ce sens, que le saint, comme but et lieu même de réunion pour les hommes, a été le premier caractère de l'architecture indépendante. L'exemple le plus remarquable nous en est offert par le récit de la tour de Babylone. Dans la vaste plaine de l'Euphrate, les hommes élèvent un ouvrage gigantesque d'architecture; ils le bâtissent en commun, et la communauté du travail est en même temps le but et l'idée de l'ouvrage lui-même. En effet, la fondation de ce lien social ne représente pas une simple réunion patriarcale. Au contraire, l'unité de la famille s'est ici précisément dissoute, et l'édifice qui s'élève dans les nues est le symbole de cette dissolution de la société primitive et de la formation d'une nouvelle et plus vaste société. Les peuples d'alors se sont réunis pour travailler à ce monument; et comme ils se rassemblaient pour construire un immense ouvrage, le produit de leurs efforts devait être le lien social. Le sol creusé et remué, des masses de pierres agencées et

couvrant toute une contrée de formes architectoniques faisaient alors ce que firent depuis les mœurs, les coutumes, les institutions politiques et les lois. Une pareille construction est, en même temps, symbolique, puisqu'elle ne signifie autre chose que ce lien lui-même, c'est à-dire ce qu'elle est réellement, puisqu'elle ne peut exprimer que d'une manière extérieure, par sa forme et son aspect, le principe religieux qui réunit les hommes. Cette tradition rapporte aussi expressément que de ce point de réunion les peuplades se sont de nouveau séparées.

Un autre édifice d'architecture important, et qui offre déjà un fondement historique plus certain, est la tour de Belus, dont parle Hérodote (1 c. 181.). Nous ne voulons pas rechercher ici ses rapports avec la Bible. Nous ne pouvons appeler un temple, dans le sens moderne du mot, cet édifice dans son ensemble. C'est une enceinte de temple, en forme de carré, dont chaque côté avait deux stades, et où l'on pénétrait par des portes d'airain. Au milieu, dit Hérodote, qui avait vu cet ouvrage colossal, était une tour, non creusée à l'intérieur, mais massive (πυργὸς στερεὸς), de la longueur et de la largeur d'un stade. Sur cette tour s'en élève une seconde, puis une troisième, et ainsi jusqu'à huit tours superposées. Un chemin circulaire conduit jusqu'au sommet; et à peu près à moitié de la hauteur est un lieu de repos, avec des bancs, où peuvent s'arrêter ceux qui montent. Mais, sur la dernière tour est un grand temple, et dans ce temple,

il y a un lit de repos préparé avec soin et, vis-à-vis, une table d'or. Cependant il n'y a point de statue élevée dansle temple, et aucun homme n'y entre pendant la nuit, excepté une des femmes du pays que le dieu se choisit entre toutes, comme disent les Chaldéens, les prêtres de ce dieu. Les prêtres prétendent que le dieu vient visiter le temple et se repose sur le lit. Hérodote raconte aussi (c. 183) qu'au-dessous, dans le sanctuaire, est un autre temple où s'élève une grande statue d'or du dieu, avec une grande table d'or devant lui; et il parle également de deux grands autels en dehors du temple, sur lesquels on immole des victimes. Néanmoins, nous ne pouvons assimiler cette construction gigantesque aux temples dans le sens grec ou moderne; car les sept premières assises sont entièrement massives et la huitième ou la plus élevée est la seule où séjourne le dieu invisible, qui ne reçoit là aucune prière des prêtres ou des fidèles. La statue était au-dessous, en dehors de l'édifice. Ainsi, l'ouvrage entier s'élève indépendant, pour lui-même, sans rapport à un autre but, sans rapport au culte et au service divin, quoique ce ne soit déjà plus un simple point de réunion, mais un véritable édifice religieux. La forme, en effet, reste encore ici abandonnée au hasard et à l'accidentel. Elle est déterminée seulement par le principe matériel de la solidité; c'est la forme d'un cube. En même temps, on se demande quel est le sens de l'ouvrage considéré dans son ensemble et en quoi il présente un caractère

symbolique. Quoique Hérodote ne l'ait pas formellement indiqué, nous devons le trouver dans le nombre des étages massifs. Il y en a sept, plus un huitième pour le séjour nocturne du dieu; or, le nombre sept représente vraisemblablement, d'une manière symbolique, le nombre des planètes et des sphères célestes.

Dans la Médie, il y avait aussi des villes bâties d'après le même principe symbolique, comme, par exemple, Ecbatane, avec ses sept murailles circulaires. Hérodote dit (I. 98), que celles-ci s'élevaient les unes au-dessus des autres, non seulement par un effet de la disposition du terrain, mais encore à dessein et dans un but d'art. Les remparts étaient peints de diverses couleurs, le premier en blanc, le second en noir, le troisième couleur de pourpre, le quatrième en bleu, le cinquième en rouge; le sixième était recouvert de lames d'argent et le septième de lames d'or. Dans l'enceinte de ce dernier était le palais du roi et le trésor. Ecbatane, dit *Creuzer*, dans sa Symbolique, en parlant de ce mode d'architecture, Ecbatane, la ville des Mèdes avec le château du roi placé au centre, et ses sept murailles circulaires recouvertes de plaques d'étain de différentes couleurs, représente les sphères du ciel qui entourent le palais du soleil.

II. Ouvrages d'architecture qui tiennent le milieu entre l'architecture et la sculpture.

Un développement ultérieur de l'architecture consiste en ce que les idées qu'elle réprésente offrent un caractére moins vague et moins abstrait, et qu'elle emploie aussi, pour leur représentation plus symbolique, des formes également plus concrètes. Celles-ci néanmoins, tout en se particularisant, ou en se groupant pour former de grands édifices, sont employées non à la manière de la sculpture, mais selon les règles de l'architecture et ses lois propres, indépendantes. A ce dégré de l'art, les monuments nous offrent déjà un caractère mieux déterminé; quoiqu'il ne puisse être question encore ni de perfection, ni d'un développement *a priori*. Si l'art, en effet, dans ses œuvres devient capable d'embrasser l'ordonnance générale de l'univers et de représenter les conceptions religieuses, il se perd encore dans l'accidentel. Le caractère fondamental consiste seulement dans le mélange de l'architecture et de la sculpture, quoique celle-là reste l'élément principal.

Il a été déjà dit, précédemment, à l'article de l'art symbolique, que, dans l'Orient, la force universelle de la vie dans la nature, et non l'intelligence, le

principe spirituel, est représentée et adorée sous différentes formes. C'est principalement dans l'Inde que ce culte était général. Il se propagea aussi dans la Phrygie et dans la Syrie, sous la forme de l'image de la grande déesse, de la déesse de la fécondité. Il fut adopté aussi par les Grecs eux-mêmes. L'idée de la puissance productrice de la nature fut représentée d'abord et adorée sous l'emblême de l'organe de la génération : le phallus et le lingam. L'Inde fut le siège principal de ce culte. Cependant les Égyptiens, selon le récit d'Hérodote (II. c. 48), n'y étaient pas étrangers. On voit au moins, dit-il, quelque chose de semblable dans les fêtes de Bacchus ; et, au lieu du phallus, il rapporte une cérémonie plus obscène encore. Les Grecs adoptèrent un culte semblable. Hérodote rapporte expressément (c. 49), que Mélampe, à qui les fêtes égyptiennes de Bacchus n'étaient pas inconnues, avait introduit le phallus, qui était porté processionnellement en l'honneur du dieu. — Dans l'Inde, cette espèce de culte rendu à la force productrice de la nature, sous la forme de l'organe de la génération, donna naissance à des ouvrages d'architecture destinés à le rappeler. Ce sont de gigantesques images, en forme de colonnes de pierre massive, élevées comme des tours, plus larges à la base qu'au sommet. Originairement elles n'avaient d'autre but que d'être des emblêmes, et elles étaient des objets de vénération. Ce fut seulement plus tard que l'on commença à pratiquer, dans l'in-

térieur, des ouvertures et des excavations et à y placer les images des dieux. Cette coutume se conserva jusque dans les Hermès grecs, petits temples portatifs. L'origine indienne était les colonnes de phallus non creusées, qui se taillèrent plus tard, se divisèrent en écorce et en noyau, et devinrent des pagodes. Car les véritables pagodes indiennes, que l'on doit bien distinguer de celles qu'élevèrent plus tard les mahométans, et des autres imitations, ne procèdent pas, dans leur construction, de la maison comme modèle; elles sont effilées et hautes; leur type original est dans ces monuments en forme de colonnes. La même signification et la même forme se retrouvent dans la conception, agrandie par l'imagination, du mont *Mérou*, représenté comme un moulinet dans la mer de lait dont a été engendré le monde. Hérodote fait aussi mention de semblables colonnes, les unes ayant la forme de l'organe viril, les autres avec les parties génitales de la femme. Il attribue leur construction à Sésostris (II. c. 162), qui les avait élevées dans ses expéditions chez tous les peuples qu'il avait vaincus. Cependant, à l'époque d'Hérodote, la plupart de ces colonnes n'existaient plus; il n'en avait vu lui-même qu'en Syrie (c. 106). S'il les attribue toutes à Sésostris, c'est sans doute pour se conformer à la tradition. Il les explique, d'ailleurs, tout-à-fait selon l'esprit grec, transformant le sens physique en un sens moral. Il raconte que quand Sésostris rencontrait, pendant son expédition, des peuples qui étaient braves

au combat, il plaçait dans leur pays des colonnes avec des inscriptions qui indiquaient son nom, son pays et ses victoires sur les peuples soumis. Là, au contraire, où il avait triomphé sans résistance, il faisait graver sur ces colonnes, avec cette inscription, les parties sexuelles de la femme, pour signifier que ces peuples avaient été lâches dans le combat.

Nous trouvons de semblables monuments, qui tiennent le milieu entre la sculpture et l'architecture, principalement en Égypte. Ici se placent, par exemple, les *Obélisques*. Ils n'empruntent pas, il est vrai, leur forme à la nature organique et vivante, au règne végétal ou animal ou à la forme humaine; leur configuration est tout à fait régulière. Ils n'ont cependant pas non plus, pour destination, de servir de demeures ou de temples; ils offrent un aspect libre et indépendant, et tirent leur signification symbolique des rayons du soleil. « Mithras, le mède ou le perse (dit Creuzer, Symbol., 2e édition, page 469), qui régnait sur l'Égypte et habitait dans la ville du soleil (On-Héliopolis), fut averti, en songe, d'élever des obélisques, c'est-à-dire des espèces de rayons du soleil en pierre, et d'y graver des caractères que l'on nomme égyptiens. » Déjà Pline donne cette signification aux obélisques (xxxvi, 14 — et xxxvii, 8). Ils étaient consacrés au dieu du soleil, dont ils devaient, à la fois, recevoir et représenter les rayons. Dans les monuments de la Perse, on voit aussi des rayons de feu qui s'échappent des colonnes (Creuzer, i, p. 778).

Aprés les obélisques, nous devons mentionner principalement les *Memnons*. Les grandes statues de Memnon, à Thèbes, avaient la forme humaine. Strabon vit encore l'une d'elles entièrement conservée. Elle était d'une seule pierre. L'autre, qui rendait un son au lever du soleil, était déjà renversée de son temps. C'étaient deux figures humaines colossales et assises. Par leur aspect grandiose et leur masse, elles rappelaient les formes inorganiques et architectoniques, plutôt que celles de la sculpture. C'est ainsi que nous apparaissent ensuite les colonnes de Memnon, rangées à la file, et qui, par cela même qu'elles ne tirent leur effet que de ce mode de disposition et de leur grandeur, descendent du rang de la sculpture à celui de l'architecture. Hirt (*Hist. de l'Archit.*, I, p. 69), attribue les statues colossales qui rendaient un son, et dont Pausanias dit que les Égyptiens les regardaient comme l'image de Phaménoph, non à une divinité, mais à un roi qui, comme Osymandias ou un autre, aurait eu ici son tombeau. Cependant ces ouvrages d'un genre colossal devaient représenter, d'une manière plus ou moins déterminée, quelque chose de général. Les Égyptiens et les Éthiopiens adoraient Memnon, le fils de l'aurore, et lui offraient des sacrifices, lorsque le soleil darde ses premiers rayons; de sorte que l'image du dieu saluait, avec la voix, ses adorateurs. Ainsi, ce n'était pas par sa propriété de rendre des sons, d'avoir une voix, ou simplement par sa forme, qu'il avait de l'importance et de l'intérêt, c'était par

son existence vivante, comme oracle, comme révélation ; et, cependant, celle-ci n'était encore que symbolique.

Ce qui vient d'être dit des statues colossales de Memnon s'applique également aux *Sphinx*, dont j'ai déjà parlé précédemment sous le point de vue de leur signification symbolique. On trouve en Égypte des sphinx, non seulement en nombre prodigieux, mais d'une étonnante grandeur. Un des plus célèbres est celui qui se voit dans le voisinage du groupe des pyramides du Caire. Sa longueur est de 148 pieds; sa hauteur, des ongles à la tête, de 65; les pieds de devant, étendus depuis la poitrine jusqu'au bout des ongles, de 57, et la hauteur des ongles de 8. Cependant cette masse énorme n'a pas été taillée d'abord et ensuite transportée dans le lieu qu'elle occupe aujourd'hui. Lorsque l'on creuse à la base, on trouve que le sol est de calcaire, et l'on voit que tout cet ouvrage colossal est taillé d'une seule roche, dont il forme encore une partie. Cette immense statue se rapproche, il est vrai, davantage de la sculpture proprement dite, dans ses proportions colossales. Cependant les sphinx n'en étaient pas moins placés à la file pour former des avenues; ce qui leur donne, en même temps, un caractère parfaitement architectonique.

Maintenant, ces simples monuments, malgré leur caractère indépendant, ne restent pas isolés. Ils se multiplient, affectent des formes diverses, se groupent en masses entourées de murs, de manière à produire

des constructions, en forme de temples, de labyrinthes, d'excavations souterraines.

Pour ce qui concerne d'abord l'enceinte des temples égyptiens, voici le caractère principal de cette architecture grandiose, que nous avons récemment appris à connaître, principalement par les Français. Ce sont des constructions ouvertes, sans toits, sans portes, sans allées entre les murailles, ni surtout entre les galeries; ce sont des forêts de colonnes. Ces ouvrages embrassent la plus vaste étendue. L'œil se promène sur un grand nombre d'objets qui sont là pour eux seuls, pour l'effet qu'ils produisent par eux-mêmes, sans servir, soit de demeure à un dieu, soit de lieu de prières à ses adorateurs. Ils frappent d'autant mieux l'imagination par l'aspect colossal de leurs dimensions et de leurs masses. En même temps, les formes et les figures particulières appellent l'intérêt sur elles-mêmes, destinées qu'elles sont, comme symboles, à offrir une signification purement générale. On peut les regarder aussi comme tenant lieu de livres, en tant qu'elles révèlent leur signification, non par leur configuration extérieure, mais par des caractères et des images gravés sur la surface. Sous ce rapport, on peut appeler ces gigantesques constructions une sorte de musée de sculpture. Cependant, elles s'offrent, pour la plupart, en si grand nombre et avec une si constante répétition de la même forme, qu'elles constituent des files, des rangées. Cet ordre, cette seule disposition, leur conservent un caractère

architectonique. Seulement, elles ne trouvent que mieux leur propre but dans cet arrangement même, et alors n'ont à supporter ni architraves, ni couvertures. Les grands édifices de ce genre commencent par un chemin pavé, large de cent pieds, suivant le rapport de Strabon, et dont la longueur est triple ou quadruple. De chaque côté de cette avenue (δρόμος) sont des sphinx, rangés par files de 50 à 100, d'une hauteur de 20 à 30 pieds. Puis vient une magnifique entrée (πρόπυλον), plus étroite en haut qu'en bas, avec des piliers d'une masse extraordinaire, de 10 à 20 fois la taille d'un homme, en partie libres et isolés, en partie confondus avec les murs. Ceux-ci, à leur tour, sont des murailles grandioses, libres et indépendantes, plus larges en bas qu'en haut, s'élevant obliquement jusqu'à la hauteur de 50 à 60 pieds, sans se lier à des murailles transversales, sans supporter de travées, et former ainsi une habitation. Dans leur intervalle se montrent des murs verticaux, mais qui indiquent trop leur destination de supports pour appartenir à l'architecture indépendante. Çà et là, des Memnons s'appuient sur de semblables murailles, qui forment aussi des rangées, et sont couvertes d'hiéroglyphes ou de peintures extraordinaires; de sorte qu'elles faisaient aux Français, qui les voyaient pour la première fois, l'effet de toiles d'indienne imprimées. On peut les considérer comme les feuillets d'un livre mysterieux, dont les caractères, au milieu de ces masses imposantes, frappent l'ame d'étonne-

ment et excitent en elle de vagues pensées comme les sons mélancoliques d'une cloche. Les portes se succèdent ensuite, et alternent diversement avec des rangées de sphinx. Tantôt c'est une place découverte, entourée de murs ordinaires, qui s'ouvre devant vous avec des allées de colonnes conduisant à ces murs. Vient ensuite une place couverte, sans toutefois servir d'habitation; c'est une forêt de colonnes qui ne supportent aucune voûte mais simplement des tables de pierre. Après ces allées de sphinx, ces rangées de colonnes, ces murailles parsemées d'hiéroglyphes, après un portique avec des aîles, devant lesquelles s'élèvent des obélisques et sont accroupis des lions, ou encore après des cours d'entrées, environnées d'allées plus étroites, le tout se termine par le temple proprement dit, le sanctuaire (σηκὸς), — suivant Strabon, de moyenne grandeur. Aucune image du dieu. Quelquefois seulement une statue d'animal. Cette demeure de la divinité était quelquefois un monolithe, comme le temple de Buto, dont Hérodote fait la description suivante (II. c. 155). « Il est, dit-il, d'une seule pierre en hauteur et en largeur; ses côtés sont égaux; chacune de ces dimensions est de 40 coudées. Une autre pierre dont les rebords ont quatre coudées lui sert de couverture. » Mais, en général, les sanctuaires sont si petits, qu'une assemblée de fidèles ne peut y trouver place. Or, une réunion d'adorateurs est nécessaire à un temple. Autrement, ce n'est plus qu'une boîte, une chambre du trésor, un lieu où l'on conserve les images sacrées, etc.

De semblables constructions avec des rangées de figures d'animaux, de Memnons, des portes immenses, des murailles, des colonnades d'une dimension prodigieuse, tantôt plus larges tantôt plus étroites, avec des obélisques isolés, se continuent ainsi pendant des lieues entières. Vous cheminez ainsi parmi des ouvrages humains aussi grands et aussi dignes d'étonnement, dont la plupart n'ont de but spécial que dans les différents actes du culte. Ces masses de pierres entassées vous racontent et vous révèlent les choses divines. Car, à ces constructions sont en même temps attachées des significations symboliques. Ainsi, le nombre des Sphinx, des Memnons, la disposition des colonnes et des allées désignent les jours de l'année, les douze signes du zodiaque, les sept planètes, les phases principales du cours de la lune. D'un côté, la sculpture ne s'est pas encore ici tout à fait affranchie de l'architecture. D'autre part, ce qui est, à proprement parler, architectonique: les proportions, les distances, le nombre des colonnes, des murs, des degrés, est traité de telle sorte que ces rapports ne trouvent pas leur but propre en eux-mêmes, mais sont déterminés symboliquement. Par là, cette action de bâtir et de créer se montre comme ayant en soi son propre but, et même comme un culte où le roi et le peuple se réunissent. Plusieurs ouvrages, tels que des canaux, le lac Maris, et, en général, les travaux hydrauliques, ont, il est vrai, rapport à l'agriculture et aux débordements du Nil. C'est ainsi qu'au rapport d'Hérodote (II. c. 108), Sésostris fit sillonner de

canaux toute la contrée, qui jusqu'alors avait été parcourue à cheval, et rendit, par là, inutiles les chevaux et les chars. Mais les principaux ouvrages furent toujours ces constructions religieuses, que les Égyptiens élevaient, en quelque sorte, par instinct, comme les abeilles bâtissent leurs ruches. Leur fortune était réglée par la loi ainsi que les autres conditions de la vie. Le sol était prodigieusement fertile. Point de travail pénible; tout le travail consistait presqu'uniquement dans les semailles et la récolte. Les intérêts et les affaires qui occupent tant de place dans la vie des autres peuples, étaient ici très restreints. Si l'on excepte ce que les prêtres racontent des expéditions maritimes de Sésostris, on ne trouve presqu'aucun récit de navigations extérieures. En général, les Egyptiens restaient enfermés dans leur pays, occupés ainsi à bâtir et à construire. Mais l'architecture symbolique ou indépendante fournit le caractère fondamental de leurs grands ouvrages. C'est qu'ici l'ame humaine, l'esprit, ne s'est pas encore saisi lui-même dans ses tendances et ses manisfestions extérieures; il ne s'est pas pris comme objet, comme produit de sa libre activité. La conscience de soi n'est pas encore mûre pour produire ses fruits; elle n'est pas arrivée pour elle-même à son entière existence; elle fait effort, elle cherche, elle aspire, produisant incessamment sans pouvoir se satisfaire pleinement, et, par conséquent, sans relâche ni repos. Car, c'est seulement dans la représentation conforme à l'esprit,

que l'esprit, arrivé à son complet développement, peut se satisfaire, et, dès-lors, sait se limiter dans ses créations. L'œuvre d'art symbolique, au contraire, reste plus ou moins indéfini.

A ces sortes de représentations de l'architecture égyptienne appartiennent aussi ce qu'on appelle les *Labyrinthes*. Ce sont des cours avec des allées de colonnes, autour desquelles circulent, entre les murailles, des chemins entremêlés d'une manière énigmatique. Leur but n'est pas le problème puéril de trouver leur issue, mais une promenade instructive au milieu d'énigmes symboliques. Car ces chemins devaient, ainsi que je l'ai indiqué précédemment, représenter, dans leur détours, la marche des corps célestes. Ils sont construits, en partie, au-dessous, en partie, au-dessus du sol, et accompagnés, en dehors des allées, d'un nombre prodigieux de chambres et de salles, dont les murs sont couverts d'hiéroglyphes. Le plus grand labyrinthe avait l'étendue du lac Mœris. Hérodote, qui l'avait vu lui-même, dit (II, c. 148), qu'il l'a trouvé au-dessus de tout ce qu'on peut en dire et qu'il surpasse même les pyramides. Il en attribue la construction aux douze rois, et en fait la description suivante. L'ouvrage entier se compose de deux étages, l'un au-dessous, l'autre au-dessus du sol, ensemble renfermant trois mille chambres, quinze cents chacun. L'étage supérieur, le seul qu'Hérodote avait pu visiter, était divisé en douze cours, qui se succédaient avec des portes à l'opposite les

unes des autres, six vers le nord, six vers le midi. Chaque cour était entourée d'une colonnade de pierre blanche, taillée avec soin. Des cours, continue Hérodote, on va dans les chambres; des chambres dans les salles; des salles dans d'autres espaces, et des chambres dans les cours. — Par ces derniers mots, Hirt croit qu'Hérodote veut seulement désigner d'une manière plus précise, que les chambres conduisaient directement dans les espaces en forme de cours. — Quant aux allées de ce labyrinthe, Hérodote ajoute que tous ces chemins à travers des espaces couverts, et leurs nombreux détours entre les cours l'avaient rempli de mille surprises différentes. Pline (xxxvi, 19) les décrit comme obscures, fatigantes pour l'étranger, à cause de leurs innombrables circuits. A l'ouverture des portes, on entendait un bruit semblable à celui du tonnerre; et, d'après Starbon, qui comme témoin oculaire, a la même autorité qu'Hérodote, il est clair également que ces chemins circulaient autour des espaces en forme de cours. Ce sont principalement les Egyptiens qui ont bâti de semblables labyrinthes. Il s'en trouve cependant un pareil, quoique plus petit, en Crète, et qui est une imitation de ceux d'Égypte. Il y en a aussi en Morée et à Malte.

Toutefois, cette architecture, d'un côté, par ses chambres et ses salles, se rapproche déjà du genre qui a pour type la maison, tandis que, d'un autre côté, ce qu'Hérodote rapporte de la partie souter-

raine du labyrinthe, dont l'entrée ne lui avait pas été permise, avait pour destination de renfermer les tombeaux des fondateurs et des crocodiles sacrés. De sorte qu'ici les chemins seuls et leurs détours représentent l'architecture symbolique indépendante. Nous pouvons donc trouver dans ces ouvrages une transition à la forme de l'architecture symbolique, qui commence à se rapprocher d'elle-même de l'architecture classique.

III. Passage de l'Architecture symbolique à l'Architecture classique.

Quelqu'étonnantes que soient les constructions que nous venons de considérer, l'architecture souterraine des Indiens et des Égyptiens, commune sous beaucoup de rapports aux peuples orientaux, doit, cependant, paraître encore plus extraordinaire et plus capable d'exciter la surprise. Ce que nous trouvons de colossal et de grandiose à la surface du sol ne peut se comparer à ce que l'on découvre sous terre dans l'Inde, à Salsette, en face de Bombay; à Ellora, dans la haute Égypte, et en Nubie. Dans ces prodigieuses excavations se montre d'abord le premier besoin d'une enceinte fermée de toutes parts. — Que les hommes aient cherché un asile dans ces cavernes et y aient habité, que des peuplades entières n'aient pas eu d'autre demeure, on ne peut l'attribuer qu'à une impérieuse nécessité. Il existe de semblables souterrains dans les montagnes de la Judée, où on les trouve par milliers, disposés en plusieurs étages. De même il y a aussi dans le Harz, auprès de Goslar, au Rammelsberg, des chambres où les hommes se glissaient en rampant et ont caché leurs provisions. Mais les ouvrages d'architecture souterraine indiens

ou égyptiens étaient d'un tout autre genre. D'abord ils servaient de lieu de réunion. C'était des espèces de cathédrales souterraines, des constructions faites dans le but d'inspirer une surprise religieuse, le recueillement, qu'excitait encore la vue des images et des représentations symboliques, des colonnades, des Sphinx, des Memnons, des éléphants, de colossales idoles taillées sur le roc même, sortant en groupes, avec le bloc entier encore informe de la pierre: on semait aussi des colonnes dans ces cavernes. Au devant, sur la face du rocher, plusieurs de ces édifices étaient entièrement ouverts; d'autres étaient ou tout-à-fait sombres ou seulement éclairés par des flambeaux; quelques uns avaient simplement une ouverture par en haut. Comparées aux édifices qui s'élèvent à la surface du sol, de pareilles excavations restent ce qu'il y a de plus primitif. De sorte que l'on peut considérer les ébauches extraordinaires d'architecture au-dessus du sol seulement comme une imitation et une végétation de l'architecture souterraine qui s'épanouit à la surface de la terre. Car il n'y a rien ici de positivement bâti; c'est quelque chose de déblayé et de dégrossi. Se creuser une demeure est plus naturel que d'extraire, de chercher d'abord des matériaux pour les entasser ensuite et les façonner. On peut, sous ce rapport, concevoir que la caverne a dû précéder la cabane. Dans les cavernes, il s'agit simplement d'élargir, non de limiter; ou s'il faut limiter et resserrer un espace, l'abri existe déjà.

L'architecture souterraine, par conséquent, part plutôt de ce qui est donné; et comme elle laisse subsister la masse principale telle qu'elle est, elle ne se déploie pas encore aussi librement que celle qui construit au-dessus du sol. Pour nous, cependant, ces constructions, quoiqu'elles portent encore le caractère symbolique, appartiennent déjà à un degré plus avancé. Car elles ne sont plus aussi exclusivement symboliques; elles nous offrent le but positif de servir d'asile et d'abri : des murailles, des toits. La plupart des représentations symboliques proprement dites sont renfermées dans leur enceinte. Quelque chose d'analogue à la simple maison, dans le sens grec et moderne, se montre ici sous ses formes naturelles.

On doit mentionner ensuite les cavernes de *Mithra*, quoiqu'elles se trouvent dans une toute autre contrée. Le culte de Mithra est originaire de la Perse, d'où il se propagea plus tard dans l'empire romain. Ainsi on voit, au musée de Paris, un célèbre bas-relief représentant un homme qui enfonce un poignard dans le cou d'un taureau. Il a été découvert au Capitole, dans une grotte profonde, au-dessous du temple de Jupiter. On trouve aussi, dans ces cavernes de Mithra, des routes, des allées souterraines. Celles-ci paraissent, sous un rapport, destinées à représenter le cours des astres; mais aussi (comme on le voit encore aujourd'hui dans les loges maçonniques, où l'on est conduit dans plusieurs chemins offrant aux yeux divers spectacles), elles indiquent les voyages

symboliques que l'ame doit accomplir dans sa purification. Cette idée, toutefois, est mieux exprimée par d'autres travaux que par ceux de l'architecture, dont elle n'était pas l'objet principal.

Nous pouvons mentionner encore, sous le même rapport, les catacombes romaines qui avaient certainement, à l'origine, un autre usage et une autre signification que de servir de canaux, de tombeaux ou de cloaques.

Mais si l'on veut une transition mieux caractérisée, de l'architecture symbolique, indépendante à celle qui s'astreint à un but utile, on la trouve dans les ouvrages d'architecture qui, comme demeures des morts, sont en partie creusés dans la terre, et, en partie, élevés à sa surface.

C'est en particulier chez les Égyptiens, qu'une architecture souterraine et celle qui s'élève au-dessus du sol, se combinent avec un empire des morts. De même que c'est en Égypte que, pour la première fois, un royaume de l'invisible s'établit et trouve naturellement sa place. L'Indien brûle ses morts, ou, autrement, laisse les cadavres giser et pourrir sur la terre. Les hommes, selon la croyance indienne, ne font qu'un avec Dieu, sont des dieux ou le deviennent; de quelque manière que l'on s'exprime, on ne va donc pas jusqu'à une distinction précise entre les vivants et les morts. Aussi les monuments de l'architecture indienne, lorsqu'ils ne doivent pas leur origine au mahométisme, ne sont pas des demeures pour les

morts. Ils paraissent, en général, comme ces étonnantes excavations, appartenir à une époque antérieure. Mais, chez les Égypyticns, se manifeste avec force l'opposition de la vie et de la mort. Le spirituel commence à se séparer nettement de tout ce qui n'est pas lui. Nous voyons apparaître l'esprit individuel, dans sa nature concrète et en voie de se développer. Les morts sont, par conséquent, conservés intacts dans leur existence individuelle. En opposition avec l'idée de l'absorption des êtres dans le sein de la nature, ils sont soustraits à ce torrent de la vie universelle, préservés de la destruction. L'individualité est le principe de la véritable conception de l'esprit. Car l'esprit ne peut exister que comme individu, comme personnalité. Aussi devons-nous regarder ces honneurs rendus aux morts, et leur conservation, comme un premier pas important vers l'avénement de l'individualité spirituelle; puisqu'ici c'est l'individualité qui, au lieu d'être abandonnée, apparaît conservée, puisqu'au moins le corps, comme représentant cette individualité dans sa forme visible et physique, est prisé et honoré. Hérodote, ainsi que nous l'avons déjà dit plus haut, raconte que les Égyptiens sont les premiers qui aient professé formellement que les ames des hommes sont immortelles. Et quelqu'imparfaite que soit encore ici la permanence de l'individualité spirituelle, puisque le mort, pendant trois mille ans, doit parcourir le cercle entier des animaux de la terre, de l'eau et de l'air, avant de passer de

nouveau dans un corps humain, il y a néanmoins, dans cette conception et dans l'usage d'embaumer les corps, une tentative pour perpétuer l'individualité corporelle et l'existence personnelle indépendante du corps.

Il résulte de là une conséquence importante pour l'architecture, c'est que le spirituel, comme signification intérieure, se sépare aussi du corporel. Dès lors il est représenté pour lui-même, tandis que l'enveloppe extérieure se déploie tout autour comme simple appareil architectonique. Par là, les demeures des morts, en Égypte, forment, en ce sens, les plus anciens temples. L'essentiel, le centre du culte est un être individuel qui a son sens et sa valeur propre, et qui se manifeste lui-même comme distinct de son habitation, simple enveloppe construite à son service, pour lui servir d'abri. A la vérité, ce n'est pas un homme réel, pour les besoins duquel une maison ou un palais ont été bâtis, mais ce sont des morts qui n'ont besoin de rien, des rois, des animaux sacrés; autour de leur dépouille s'élèvent des constructions gigantesques.

De même que l'agriculture arrête les courses errantes des peuples nomades et donne à ceux-ci des demeures fixes, de même, en général, les tombeaux, les mausolées et le culte des morts réunissent les hommes, et donnent à ceux qui d'ailleurs ne possèdent encore aucune demeure propre, aucune propriété, un point de réunion, un lieu saint qu'ils

défendront et qu'ils ne voudront pas se laisser ravir. Ainsi, suivant le récit d'Hérodote (II. c. 126-127), les Scythes, ce peuple habitué à la fuite, battaient toujours en retraite devant l'armée de Darius. Mais, lorsque Darius envoya à leur roi ce message : « S'il se croyait assez fort pour lui résister qu'il se présentât au combat, sinon il devait reconnaître Darius pour son maître. » Idanthyrsus répondit qu'ils n'avaient ni villes, ni campagnes et, partant, rien à défendre, puisque Darius ne pouvait leur rien ravager; mais que s'il voulait les forcer au combat, ils avaient les tombeaux de leurs pères; qu'il essayât d'en approcher ou de les violer, alors il verrait s'ils savaient ou non combattre pour leurs tombeaux.

Les plus anciens tombeaux dans le genre grandiose se trouvent en Égypte; ce sont les *Pyramides*. Ce qui, au premier aspect, peut nous frapper d'admiration, dans ces étonnantes constructions, c'est leur grandeur colossale, qui, en même temps, nous fait réfléchir sur la durée des siècles, sur la diversité, le nombre et la persévérance des efforts humains qui ont été nécessaires pour réaliser de pareilles constructions gigantesques. Sous le rapport de leur forme, au contraire, elles ne présentent d'ailleurs rien d'attachant. En peu de minutes le tout a été contemplé et saisi. Malgré cette simplicité et cette régularité de la forme, on a long-temps disputé sur leur destination. Les anciens, il est vrai, Hérodote, par exemple, et Strabon, assignaient déjà leur usage. Cependant les

voyageurs anciens, comme les modernes, débitent à ce sujet beaucoup de fables et font beaucoup de conjectures sans fondement. Les Arabes ont cherché à se frayer violemment un accès dans l'intérieur des pyramides, croyant y trouver des trésors. Mais ces fouilles, au lieu d'atteindre le but désiré, n'ont fait qu'endommager ces monuments, sans qu'on soit même arrivé à de véritables souterrains et à des chambres. Les Européens modernes, entre lesquels se distinguent particulièrement le romain Belzoni et ensuite le génois Caviglia, sont enfin parvenus à mieux connaître l'intérieur des pyramides. Belzoni découvrit le tombeau d'un roi dans la pyramide de Chephrem. Les entrées étaient fermées, de la manière la plus solide, par des pierres quadrangulaires; et il paraît que déjà, au moment de la construction, les Égyptiens cherchaient à faire en sorte que, si l'accès venait à être connu, on ne pût le découvrir de nouveau ni l'ouvrir qu'avec de grandes difficultés. Cela prouve que les pyramides devaient rester fermées et ne servir ultérieurement à aucun usage. Néanmoins, dans leur intérieur on trouva des chambres, des souterrains, qui semblaient signifier les routes que l'ame parcourt après la mort, dans ses évolutions et ses métamorphoses; de grandes salles, des canaux souterrains, qui tantôt montaient, tantôt descendaient. Le tombeau du roi, découvert par Belzoni, se prolonge ainsi, taillé dans les rochers toute la longueur d'une lieue. Dans la salle principale était un sarcophage de

granit déposé sur le pavé. Cependant on ne trouva qu'un reste d'ossements animaux, vraisemblablement ceux d'une momie d'Apis. Mais le tout annonçait, à n'en pas douter, la destination d'une sépulture. Les pyramides diffèrent par l'ancienneté, la grandeur et la forme. Les plus anciennes paraissent plutôt être des pierres entassées les unes sur les autres en forme pyramidale. Les plus récentes sont bâties régulièrement. Quelques unes ont une espèce de plate-forme au sommet. D'autres se terminent tout-à-fait en pointe. Sur d'autres, enfin, on trouve des interruptions qui, selon la description qu'Hérodote fait des pyramides, peuvent s'expliquer par la manière dont les Égyptiens procédaient dans leurs constructions; de sorte que Hirt (*Histoire de l'architecture chez les anciens*), compte ces pyramides parmi celles qni ne sont pas achevées. Dans les anciennes pyramides, suivant les relations modernes des Français, les chambres et les souterrains sont entrelacés. Dans les plus récentes, les détours sont moins mombreux; mais les murs sont couverts d'hiéroglyphes, au point que pour en faire la copie exaete il faudrait plusieurs années.

De cette façon les pyramides, quoique bien dignes en elles-mêmes d'exciter notre admiration, ne sont cependant que de simples eristaux, des enveloppes qui renferment un noyau, un esprit invisible, et elles servent à la conservation de son corps. C'est dans ce mort caché, qui ne se manifeste qu'à lui-même, que réside tout le sens du monument. Mais l'archi-

tecture qui, jusque là indépendante, avait eu en elle-même comme architecture sa propre signification, se brise; et dans le partage de ces deux éléments, elle *s'asservit* à un but étranger. En même temps la sculpture reçoit la tâche de façonner ce qui est à proprement parler l'élément intérieur, quoique d'abord l'image individuelle soit encore maintenue dans sa forme naturelle et physique comme momie. — Ainsi donc, lorsque nous considérons l'architecture égyptienne dans son ensemble, nous trouvons, d'un côté, des constructions complètement symboliques. D'autre part, et principalement en ce qui a rapport aux tombeaux, apparaît déjà clairement la destination spéciale de l'architecture, de servir de simple enveloppe. A cela se joint un autre caractère essentiel; c'est que l'architecture ne se contente plus seulement de creuser et de façonner des cavernes; elle se montre comme une nature inorganique construite par la main de l'homme, partout où celle-ci est nécessaire pour le but proposé.

D'autres peuples ont construit de semblables tombeaux sacrés, destinés à renfermer le cadavre d'un mort, au-dessus duquel ils s'élevaient. Le tombeau de Mausole, en Carie, celui d'Hadrien (le fort actuel Saint-Ange, à Rome), palais d'une structure soignée, primitivement bâti pour un mort, étaient des ouvrages déjà renommés dans l'antiquité. Ici se placent aussi, d'après la description de Uhden, (1) une espèce de

(1) Wolfs und Buthmanns Mus. B. 1. S. 536.

monuments élevés en l'honneur des morts, qui, par leur structure et leurs accessoires, imitaient dans de petites proportions, les temples consacrés aux dieux. Un pareil temple avait un jardin, un berceau de verdure, une fontaine, une vigne, et ensuite des chapelles où s'élevaient les statues des morts sous la forme de dieux. C'est principalement du temps des empereurs que de pareils monuments, avec les statues des morts, sous la forme d'Apollon, de Vénus, de Minerve, furent construits. Ces figures, aussi bien que l'ensemble du monument, à une semblable époque, signifiaient une apothéose; c'était le temple du mort. De même aussi, chez les Égyptiens, l'embaumement, les emblêmes et le coffre indiquaient que le mort était *osiridé*.

Mais les vraies constructions de ce genre, aussi grandioses que simples, ce sont toujours les pyramides d'Égypte. Ici apparaît l'art de bâtir proprement dit, et la ligne essentielle, la ligne droite, en général, la régularité et la simplicité des formes géométriques. Car l'architecture, comme enveloppe purement extérieure, comme nature inorganique incapable de revêtir l'apparence d'un être individuel, d'être animée, vivifiée par l'esprit qui l'habite, ne peut offrir dans son aspect qu'une forme étrangère à l'esprit. Or, cette forme qui lui est extérieure n'est pas organique, elle est abstraite et mathématique. Mais quoique la pyramide commence déjà à offrir la destination d'une maison, cependant, chez elle, la forme rectangulaire

ne domine pas encore partout, comme dans la maison proprement dite. Elle a aussi une destination pour elle-même, qui ne rentre point dans la simple conformité à un but. Aussi elle s'incline et se ramène immédiatement sur elle-même, de la base au sommet, sans interruption.

Ceci peut nous servir de transition de l'architecture symbolique ou indépendante à l'architecture proprement dite, c'est-à-dire soumise à un but positif.

Il existe, pour cette dernière, deux points de départ. L'un est l'architecture symbolique, l'autre est le besoin, et la conformité des moyens propres à le satisfaire. Dans les créations symboliques, telles que nous les avons considérées précédemment, l'appropriation architectonique des parties a un but, est un simple accessoire, c'est une disposition purement extérieure. L'extrême opposé, ici, c'est la maison telle que l'exigent les premiers besoins : des colonnes ou des murs qui s'élèvent verticalement avec des poutres placées dessus à angle droit, le tout recouvert d'un toit. Que le besoin de cette disposition se manifeste de lui-même, ce n'est pas ce dont il s'agit ; mais l'architecture proprement dite, telle que nous allons l'étudier, sous le nom d'architecture classique, a-t-elle son origine seulement dans le besoin, ou dans ces ouvrages purement symboliques, qui nous conduisent naturellement aux constructions caractérisées par un but d'utilité positive? voilà le point essentiel à décider.

Le besoin produit, dans l'architecture, des formes qui ne sont que régulières et ne s'adressent qu'à l'entendement. Telles sont la ligne droite, les angles droits, des surfaces planes. Car, dans l'architecture subordonnée à l'utile, ce qui constitue le but proprement dit, le but absolu : la statue, les hommes eux-mêmes, l'assemblée des fidèles, où le peuple qui se réunit pour débattre ses intérêts généraux, tout cela n'est plus simplement relatif à la satisfaction des besoins physiques, mais à des idées religieuses ou politiques. Le premier besoin, en particulier, est celui de former un abri pour l'image, la statue du dieu, ou, en général, l'objet sacré, représenté pour lui-même, et qui est là présent. Les Memnons, les Sphinx, par exemple, se tiennent sur des places découvertes ou dans un bois sacré, environnés de la nature extérieure. Mais de semblables représentations, et plus encore, les figures de divinités à forme humaine, sont tirées d'un autre domaine que celui de la nature physique ; elles appartiennent au monde de l'imagination. Ce sont des créations de l'art humain. Par conséquent, l'appareil environnant fourni par la nature ne leur suffit plus. Elles ont besoin, pour leur existence extérieure, d'une habitation et d'une enveloppe qui aient la même origine qu'elles-mêmes, c'est-à dire qui soient également sorties de l'imagination de l'homme. C'est seulement dans une demeure façonnée par l'art que les dieux trouvent l'élément qui leur convient. Mais alors ce monument extérieur n'a pas son objet en lui-même ;

il sert à un autre but qu'au sien propre, et par là il tombe sous la loi de la conformité à un but.

Cependant, pour s'élever jusqu'à la beauté, ces formes, où l'utilité seule se fait remarquer, doivent abandonner cette première simplicité; elles doivent, outre la symétrie et l'eurythmie, se rapprocher des formes organiques, vivantes, repliées sur elles-mêmes, plus riches et plus variées. Dès lors l'attention se porte sur des détails et des objets auparavant négligés. On commence à s'occuper sérieusement de perfectionner certains côtés et de façonner des ornements qui sont tout-à-fait indifférents pour le simple but d'utilité. Ainsi, une poutre se continue en droite ligne, et se termine en deux bouts. De même un poteau, qui doit supporter des poutres ou un toit, s'élève au-dessus de terre et atteint sa terminaison là où la poutre s'appuie sur lui. L'architecture de l'utile fera ressortir ces points de séparation, et les façonnera par l'art; tandis qu'une représentation organique, comme une plante, un homme, présente à la vérité aussi un haut et un bas, mais façonnés naturellement d'une manière organique; elle se distingue en pieds et en tête; ou, dans les plantes, en racines et en couronne.

L'architecture symbolique, au contraire, prend, plus ou moins, son point de départ dans de pareilles formes organiques, comme on le voit dans les Sphinx, les Memnons, etc. Elle ne peut, cependant, échapper complètement à la ligne droite, à la régularité dans

les murs, les portes, les poutres, les obélisques; et, en général, lorsqu'elle veut élever et ranger architectoniquement ces colosses d'un genre sculptural, elle doit appeler à son secours l'égalité dans les grandeurs et les intervalles, l'alignement des allées, en un mot, l'ordre et la régularité qui caractérisent l'art de bâtir proprement dit. Elle possède donc les deux principes. Seulement, tandis que leur réunion est opérée par l'architecture classique, qui, tout en se conformant à un but utile, n'en est pas moins la belle architecture, elle les renferme de telle sorte qu'au lieu d'être fondus ensemble ils sont encore séparés.

Nous pouvons donc concevoir la transition de la manière suivante : D'un côté, l'architecture, jusqu'ici indépendante, doit modifier les formes du règne organique selon les lois mathématiques de la régularité, et s'élever à la conformité au but; tandis que, d'un autre côté, la simple régularité des formes doit marcher à la rencontre du principe de la forme organique. Là ou les deux extrêmes se rencontrent et se pénètrent mutuellement naît la belle architecture classique proprement dite.

Cette union, à son origine réelle, se fait reconnaître clairement dans un progrès déjà manifeste dans l'architecture précédente : le perfectionnement de la colonne. En effet, pour former une enceinte, des murs sont, il est vrai, nécessaires. Mais des murailles peuvent aussi, comme nous l'avons vu, exister indépendantes, sans former un véritable abri. Pour

cela une enceinte de murs latéraux ne suffit pas; il faut y ajouter un toit. Maintenant, ce toit a besoin lui-même d'être supporté. Le moyen le plus simple ce sont des colonnes, dont la destination essentielle et en même temps rigoureuse, sous ce rapport, consiste à servir de *support*. Aussi, là où il s'agit simplement de supporter, les murs sont, rigoureusement parlant, superflus. Car le fait de supporter est un rapport mécanique et appartient au domaine de la pesanteur et de ses lois. Ici, maintenant, la pesanteur d'un corps, son poids, se réunit dans son centre de gravité. Il doit s'appuyer sur ce centre, afin de reposer à plomb et sans crainte d'être exposé à tomber. C'est ce que permet la colonne. Chez elle la force du support apparaît à l'œil réduite à son minimum de moyens matériels. Ce que fait un mur avec beaucoup de frais quelques colonnes le font tout aussi bien; et c'est une grande beauté dans l'architecture classique de ne pas élever plus de colonnes qu'il n'en est besoin en réalité pour soutenir le poids des poutres ou de l'édifice qui s'appuie sur elles. Dans l'architecture proprement dite, les colonnes sont un simple ornement; elles ne servent pas à la véritable beauté. Aussi la colonne, lorsqu'elle s'élève seule pour elle-même, ne remplit pas sa destination. On a, il est vrai, élevé aussi des colonnes triomphales, telles que la fameuse colonne Trajanne et celle de Napoléon; mais c'est seulement un piédestal pour une statue. Et d'ailleurs elles sont revêtues de bas-reliefs à la

mémoire et en l'honneur du héros dont elles supportent l'image.

Au sujet de la colonne, il est maintenant à remarquer combien, dans le cours du développement de l'architecture, elle doit se dérober à la forme naturelle et concrète pour atteindre à la forme abstraite, à la fois appropriée à son but et à la beauté.

Puisque l'architecture indépendante a son point de départ dans les formes organiques, elle peut s'emparer des formes humaines. Ainsi, en Égypte, ce sont encore, en partie, des figures humaines, des Memnons, par exemple, qui servent de colonnes. Mais elles sont ici une simple superfluité, leur destination n'étant pas, à proprement parler, de servir de support. Chez les Grecs on trouve un autre genre. Là où les colonnes sont uniquement destinées à supporter, on trouve des cariatides. Mais celles-ci ne peuvent être employées que dans de petites dimensions. D'ailleurs on considère comme un mauvais emploi de la forme humaine de l'accabler sous le poids de ces masses. Or, les cariatides offrent ce caractère d'oppression, et leur costume indique l'esclavage condamné à porter de pareils fardeaux.

Dès lors, la forme organique naturelle pour les poteaux et les soutiens, pour ce qui est destiné à supporter, c'est l'arbre; ce sont les plantes, en général, un tronc, une tige flexible, qui monte verticalement. Le tronc de l'arbre porte déjà naturellement sa couronne; le chaume, les épis; la tige, les fleurs. L'architecture

égyptienne emprunte aussi ces formes. Cependant elles ne se sont pas encore immédiatement affranchies de la nature pour prendre le caractère simple qui convient à leur destination. Sous ce rapport, le grandiose dans le style des palais et des temples des Égyptiens, le caractère colossal des colonnades, leur nombre infini, les proportions gigantesques de l'ensemble, ont déjà jeté le spectateur dans la surprise et l'admiration. On voit ici les colonnes, dans leur plus grande variété, sortir des formes du règne végétal. Ce sont des tiges de lotus et d'autres arbres qui se dressent en colonnes et se détachent les unes des autres. Dans les colonnades, par exemple, les colonnes n'ont pas toutes la même configuration; elles varient de l'une à l'autre ou de deux à deux, de deux à trois. Denon, dans son ouvrage sur l'expédition d'Égypte, a recueilli un grand nombre de pareilles formes. Le tout n'est pas encore une forme mathématiquement régulière. La base ressemble à un oignon; la feuille s'échappe de la racine comme celle du roseau. Tantôt, c'est un faisceau de feuilles qui partent de la racine, comme dans diverses plantes. De cette base s'élève ensuite la tige, frêle et flexible, verticalement et en ligne droite. Tantôt elle monte en colonne entortillée et contournée. Le chapiteau lui-même est formé d'un entrelacement de rameaux et de feuillages qui présentent l'aspect d'une fleur. L'imitation de la nature n'est cependant pas fidèle. Les formes des plantes sont disposées d'une manière architectonique;

elles se rapprochent des lignes circulaires, géométriques, même de la droite ligne. De sorte que ces colonnes, dans leur ensemble, offrent à l'œil quelque chose de semblable à ce qu'on appelle des arabesques.

C'est ici le lieu, en effet, de parler des *Arabesques*. Car, par leur idée même, elles appartiennent à la transition des formes de la nature organique employées par l'architecture, aux formes sévèrement régulières de l'architecture proprement dite. Mais lorsque celle-ci s'est affranchie de son origine et se développe selon sa vraie destination, elle réduit les arabesques à n'être plus qu'un ornement et un agrément. Ce sont, alors, des plantes entrelacées, des figures d'animaux ou d'hommes sortant de ces plantes ou entremêlées avec elles, ou des animaux qui marchent dessus. Si ces arabesques conservent un sens symbolique, elles n'en doivent pas moins marquer la transition d'un règne à un autre ; sans quoi elles ne sont que des jeux de l'imagination qui s'amuse à rapprocher, à combiner et entremêler les différentes formes de la nature. Dans de pareils ornements architectoniques, où l'imagination peut se permettre des fantaisies de toute espèce, comme cela se voit aussi dans les meubles en bois, en pierre, dans les vêtements, etc, le caractère principal et la règle fondamentale, c'est que les plantes, les feuilles, les fleurs, les animaux, se rapprochent, le plus possible, de la forme inorganique et géométrique. C'est pourquoi on a souvent trouvé de la raideur dans les ara-

besques, et une imitation infidèle des formes organiques. Aussi n'est-il pas rare qu'on les ait blâmées, que l'on ait fait à l'art un reproche de leur emploi. C'est principalement dans la peinture que cet emploi a été critiqué; bien que Raphaël lui-même ait entrepris de peindre des arabesques sur une grande étendue, et qu'il l'ait fait avec un esprit, une variété, une grâce qui ne peuvent être surpassés. Sans doute, les arabesques, aussi bien sous le rapport des formes organiques que sous celui des lois de la mécanique, sont contraires à la nature. Cependant, cette infidélité est non seulement un droit de l'art, en général, mais un devoir de l'architecture. Car, c'est par là seulement que les formes vivantes, impropres d'ailleurs à l'architecture, s'accommodent au véritable style architectonique, et se mettent en harmonie avec lui. C'est surtout la nature végétale qui se prête le plus facilement à cet accord. Aussi, en Orient, est-elle employée avec profusion dans les arabesques. Les plantes ne sont pas encore des êtres sensibles. Elles se laissent naturellement adapter aux usages architectoniques, puisqu'elles forment d'elles-mêmes des abris, des ombrages contre la pluie, le vent ou le soleil, et, qu'en général, elles n'ont pas encore ces ondulations libres qui. dans le règne supérieur, se dérobent à la régularité des lignes mathématiques. Employées architectoniquement, leurs feuilles, déjà régulières par elles-mêmes, sont régularisées de manière à offrir des lignes circulaires ou droites, plus

rigoureuses; et, par là, tout ce qui pourrait être considéré comme forcé, peu naturel, ou raide dans les formes végétales, doit être regardé comme des modifications qu'elles ont subies pour s'accommoder au but architectonique.

En résumé, avec la colonne, l'architecture proprement dite abandonne les formes purement organiques pour adopter la régularité mathématique; et toutefois elle conserve quelque chose qui rappelle le règne organique. Ce double point de départ, savoir: le besoin proprement dit, et la liberté affranchie de tout but d'utilité, a dû être signalé ici; car la vraie achitecture est la réunion des deux principes. La belle colonne procède d'une forme empruntée à la nature, qui fut ensuite façonnée en poteau, et prit une configuration régulière et géométrique.

CHAPITRE DEUXIÈME.

ARCHITECTURE CLASSIQUE.

L'architecture, lorsquelle occupe sa véritable place, celle qui répond à son idée, doit avoir un sens, servir à un but qui ne sont pas en elle-même. Elle devient alors un simple appareil inorganique, un tout ordonné et construit selon les lois de la pesanteur. En même temps, ses formes affectent la sévère régularité des lignes droites, des angles, du cercle, des rapports numériques et géométriques ; elles sont soumises à une mesure limitée en soi et à des règles fixes. Sa beauté consiste dans cette régularité même, affranchie de tout mélange immédiat avec les formes organiques, humaines et symboliques. Bien quelle serve à une fin étrangère, elle constitue un tout parfait en soi, laisse entrevoir dans toutes les parties son but essentiel, et, dans l'harmonie de ses rapports, transforme l'utile en beau. L'architecture, à ce dégré, répond à son idée propre, précisément parce qu'elle n'est pas

capable de représenter l'esprit et la pensée dans leur véritable réalité, parce qu'elle ne peut ainsi façonner la matière et les formes de la nature inanimée que de manière à en offrir un simple reflet.

Dans l'examen de cette architecture dont le caractère est d'unir la beauté à l'utilité, nous adoptons la marche suivante.

1° Dabord, nous avons à déterminer, d'une manière plus précise, son idée *générale* et son caractère essentiel.

2° En second lieu, nous décrirons les caractères *particuliers* des formes architectoniques qui résultent du but pour lequel l'œuvre d'architecture a été construite.

3° Nous pourrons jeter enfin un coup d'œil sur les formes plus spéciales encore que l'architecture classique nous offre dans son développement.

Cependant, sous aucun de ces rapports, je n'entrerai dans les détails. Je me bornerai à ce qu'il y a de plus général, d'autant plus que nous trouvons ici une plus grande simplicité que dans l'art symbolique.

I. Caractère général de l'Architecture classique.

Nous l'avons déjà dit à plusieurs reprises, le caractère fondamental de l'architecture proprement dite consiste en ce que l'idée qu'elle exprime ne réside pas exclusivement dans l'ouvrage d'architecture lui-même, ce qui en ferait un symbole indépendant de l'idée, mais en ce que celle-ci, au contraire, a déjà trouvé son existence indépendante en dehors de l'architecture. Elle peut s'être réalisée de deux manières : soit qu'un autre art d'une portée plus grande (dans l'art classique c'est principalement la sculpture) ait façonné une image et une représentation de cette idée, soit que l'homme la personnifie en lui-même d'une manière vivante dans sa vie et ses actions. En outre, ces deux modes peuvent se trouver réunis. Ainsi, l'architecture des Babyloniens, des Indiens, des Égyptiens, représente symboliquement, dans des images qui ont une signification et une valeur propres, ce que ces peuples regardaient comme l'absolu et le vrai. D'un autre côté, elle sert à protéger l'homme, le conserve, malgré la mort, dans sa forme naturelle. On voit, dès lors, que l'objet spirituel est déjà séparé de l'œuvre d'architecture; il a une existence indépen-

dante, et l'architecture se met à son service. C'est lui qui donne au monument un sens propre et constitue son véritable but. Ce but devient aussi déjà le principe régulateur qui s'impose à l'ensemble de l'ouvrage, détermine sa forme fondamentale, son squelette, en quelque sorte, et ne permet ni aux matériaux ni à la fantaisie ou à l'arbitraire de se montrer indépendamment de lui pour leur propre compte, ainsi que cela a lieu dans les architectures symbolique ou romantique. Celles-ci déploient en effet, en dehors de ce qui est conforme au but, un luxe d'accessoires et de formes aussi nombreuses que variées.

La première question qui s'élève au sujet d'une œuvre d'architecture de ce genre est précisément celle de son but et de sa destination, ainsi que des circonstances qui président à son élévation. Faire que la construction soit en harmonie avec le climat, l'emplacement, le paysage environnant, et, dans l'observation de toutes ces conditions, se conformer au but principal, produire un ensemble dont toutes les parties concourent à une libre unité, tel est le problème général dont la solution parfaite doit révéler le goût et le talent de l'architecte. Chez les Grecs, des constructions ouvertes, des temples, des colonnades et des portiques où l'on pouvait s'arrêter ou se promener pendant le jour, des avenues, comme le fameux escalier qui conduisait à l'Acropolis, à Athènes, étaient devenus le principal objet de l'architecture. Les

habitations privées étaient d'ailleurs très simples. Chez les Romains, au contraire, apparaît le luxe des maisons particulières, des villas surtout; de même que la magnificence des palais des empereurs, des bains publics, des théâtres, des cirques, des amphithéâtres, des aqueducs, des fontaines, etc. Mais de tels édifices, chez lesquels l'utilité reste le caractère dominant, ne peuvent toujours, plus ou moins, donner lieu à la beauté que comme ornement. Ce qui offre le plus de liberté, dans cette sphère, est donc le but religieux; c'est le temple, comme servant d'abri à un objet divin, qui appartient déjà aux beaux-arts et a été façonné par la sculpture : à la statue du dieu.

Malgré ces fins qui lui sont imposées, l'architecture proprement dite paraît maintenant plus libre que l'architecture symbolique du dégré antérieur, qui empruntait à la nature ses formes organiques, plus libre même que la sculpture qui est forcée d'adopter la forme humaine telle qu'elle lui est offerte, de s'attacher à ses proportions essentielles; tandis que l'architecture classique invente elle-même son plan et sa configuration générale, d'après un but tout intellectuel. Quant à la forme extérieure, elle ne consulte que le bon goût, sans avoir de modèle direct. Cette plus grande liberté doit, en effet, lui être accordée, sous un rapport. Cependant son domaine reste limité, et un traité sur l'architecture classique, à cause de la rigueur mathématique des formes, est en général quelque chose d'abstrait où la sécheresse est inévitable. Fré-

déric de Schlegel, a appelé l'architecture *une musique glacée*. Et, en effet, ces deux arts (l'architecture et la musique) s'appuient sur une harmonie de rapports qui se laissent ramener aux nombres et, par là, sont facilement saisissables à l'entendement dans leurs traits essentiels. Le type qui sert de base au plan général et à ses rapports simples, sérieux, grandioses, ou agréables et gracieux, est, ainsi que nous l'avons dit, donné par la maison. Ce sont des murs, des colonnes, des poutres, disposés selon des formes aussi géométriques que celles du cristal. Maintenant, quant à la nature de ces rapports, ils ne se laissent pas ramener à des caractères et à des proportions numériques d'une parfaite précision. Mais un carré long, par exemple, avec des angles droits est plus agréable à l'œil qu'un simple carré; parce que, dans une figure oblongue, il y a dans l'égalité une inégalité. Par cela seul que l'une des dimensions, la largeur est la moitié de l'autre, la longueur, elle offre déjà un rapport agréable. Une figure étroite et longue, au contraire, est peu gracieuse. Là, en même temps, doivent être conservés les rapports mécaniques entre ce qui supporte et ce qui est supporté, selon leur vraie mesure et leur exacte proportion. Ainsi, une lourde poutre ne doit pas reposer sur une élégante, mais frêle colonne; et, réciproquement, on ne doit pas faire de grands frais de supports, pour soutenir, en définitive, un poids léger. Dans tous ces rapports, dans celui de la largeur à la longueur et à

la hauteur de l'édifice, de la hauteur des colonnes à leur épaisseur, dans les intervalles, le nombre des colonnes, le mode, la multiplicité ou la simplicité des ornements, la grandeur des filets et des bordures, etc., domine chez les anciens une eurythmie naturelle, qu'a su trouver principalement le sens plein de justesse des Grecs. Il s'en écartent bien, çà et là, dans les détails; mais, dans l'ensemble, les rapports essentiels sont observés et ne sortent jamais des conditions de la beauté.

II. Caractères particuliers des formes architectoniques.

I. On a long-temps disputé, ainsi que nous l'avons remarqué plus haut, sur la question de savoir si le point de départ de l'architecture doit être pris dans la construction en bois ou dans la construction en pierre, et si c'est également de cette différence dans les matériaux que dérivent les formes architectoniques. Pour l'architecture proprement dite, en tant qu'elle fait dominer l'élément de l'utile et développe le type fondamental de la maison, la construction en bois peut être, en effet, regardée comme primitive.

C'est ce qu'a fait Hirt, suivant en cela Vitruve, et plusieurs critiques lui ont été adressées. Je donnerai, en peu de mots, mon opinion sur ce point litigieux. — La manière commune d'envisager les choses est d'imaginer une loi abstraite et simple pour expliquer une production complexe, telle qu'elle s'offre à nous, et qui s'est antérieurement développée. C'est dans ce sens que Hirt cherche aux édifices d'architecture, chez les Grecs, un modèle fondamental, une sorte de théorie primitive, un squelette anatomique. Et il le trouve, quant à la forme et aux matériaux qui s'y rattachent,

dans la maison et la construction en bois. Une maison, en effet, comme telle, est bâtie principalement pour servir d'habitation, pour protéger contre la neige, la pluie, les injures de l'air, les animaux, les hommes mêmes. Elle exige une enceinte fermée de toutes parts, afin qu'une famille ou une plus grande réunion d'individus puisse s'y renfermer, habiter ensemble, vaquer à leurs besoins et à leurs occupations. La maison est un ouvrage dont les parties sont combinées de manière à servir à des buts humains. Aussi, l'homme, en se bâtissant une demeure, se montre-t-il préoccupé de pourvoir à plusieurs choses à la fois, et de la faire servir à une multitude de fins. L'ouvrage se subdivise, forme un ensemble de compartiments qui s'adaptent et s'agencent mécaniquement dans l'intérêt de la durée et de la solidité, d'après les lois de la pesanteur, la nécessité de donner de la consistance à l'édifice, de le fermer, de soutenir les parties supérieures, de maintenir les horizontales dans la même position, de lier fortement celles qui se rencontrent aux angles et aux encoignures, etc. Maintenant, il est vrai, la maison exige aussi une enceinte totale, et, ici, les murs sont ce qu'il y a de plus convenable et de plus sûr. Sous ce rapport, la construction en pierre paraît le mieux répondre au but. Mais on peut, aussi bien, former une muraille avec des poteaux placés à côté les uns des autres et sur lesquels reposent des poutres, celles-ci servant en même temps à réunir et à affermir les poteaux qui

les supportent à angle droit. Le tout est terminé par un toit ou une couverture. D'ailleurs, dans la maison du dieu, dans le temple, le but principal est moins de former une enceinte fermée et un abri, que d'élever un édifice dont les parties se soutiennent mutuellement par le rapport de la masse et des soutiens. Pour ce rapport mécanique, la construction en bois semble la première et la plus naturelle. En effet, des poteaux servant de supports, des poutres transversales s'appuyant sur eux et servant à les réunir, constituent ici la disposition fondamentale. Or, cette séparation et cette réunion, aussi bien que le mode d'agencement, qui répond au but, appartiennent essentiellement à la construction en bois, qui trouve immédiatement dans l'arbre les matériaux propres à ce dessein. Un arbre, sans exiger un travail bien long et bien difficile, s'offre de lui-même comme propre à faire à la fois des poteaux et des poutres. Le bois a déjà par lui-même une forme façonnée par la nature; il présente des parties distinctes, des lignes plus ou moins droites, qui peuvent être immédiatement réunies à angles droits, aigus ou obtus, et ainsi fournissent des poteaux angulaires, des soutiens, des traverses et un toit. La pierre, au contraire, n'a, par elle-même, aucune forme bien déterminée. Comparée à l'arbre, elle est une masse informe qui, pour être brisée et appropriée à un but, a besoin d'être travaillée, afin que les fragments puissent se juxtaposer, se superposer et se combiner ensemble. Plu-

sieurs opérations diverses sont nécessaires pour lui donner la forme et l'utilité que le bois a déjà par lui-même. En outre, les pierres, quand elles offrent de grandes masses, invitent plutôt à creuser. N'ayant, en général, aucune forme bien déterminée par elles-mêmes, elles n'en sont que plus propres à les recevoir toutes. Aussi fournissent-elles des matériaux très-convenables à l'art symbolique et aussi à l'art romantique. Elles se prêtent à leurs formes fantastiques; tandis que le bois, par la direction naturelle du tronc, en ligne droite, paraît plus immédiatement propre à être employé, en vue de cette étroite conformité à un but, de cette régularité qui est le principe de l'architecture classique. Sous ce rapport, la construction en pierre domine principalement dans l'architecture symbolique, quoique aussi, chez les Égyptiens, par exemple, dans leurs allées de colonnes recouvertes d'entablements, se fassent sentir des besoins que la construction en bois est en état de satisfaire plus facilement, plus primitivement. Mais, à son tour, l'architecture classique ne s'arrête pas à la construction en bois. Au contraire, lorsqu'elle s'est perfectionnée au point de produire la beauté, elle exécute ses édifices en pierres; toutefois, de telle sorte, que, d'un côté, dans les formes architectoniques, se fait toujours reconnaître le type primitif et originel de la construction en bois, tandis que, d'un autre côté, s'ajoutent des caractères qui n'appartiennent plus exclusivement à celle-ci.

II. Si, maintenant, nous étudions, sous leurs principaux aspects, la maison comme type fondamental et le temple qui en dérive, l'essentiel peut se résumer dans les indications suivantes.

Considérons d'abord la maison sous le point de vue mécanique. Ainsi qu'il a été dit plus haut, nous avons, d'un côté, la partie qui *supporte* (des masses disposées architectoniquement pour ce but); de l'autre, la partie *supportée*, toutes deux liées entre elles pour leur maintien et solidité. A cela s'ajoute, en troisième lieu, la détermination de l'*enceinte* totale, de l'espace circonscrit, selon les trois dimensions, longueur, largeur et profondeur. Maintenant, une construction qui résulte de l'agencement de diverses parties formant un tout complexe doit montrer ce caractère dans son aspect extérieur. De là naissent des différences essentielles, qui doivent apparaître aussi bien dans la forme distinctive et le développement spécial de chacune des parties que dans leur assemblage harmonique.

1° Ce qui doit d'abord fixer notre attention, ce sont les *supports*. Dès qu'il s'agit de masses destinées à supporter, la muraille s'offre ordinairement à notre esprit comme ce qu'il y a de plus solide et de plus sûr. C'est un effet de nos besoins actuels. Mais, la muraille n'a pas, ainsi que nous l'avons vu, pour but unique de servir de support; elle sert essentiellement à former une enceinte et à lier les parties de l'édifice. Aussi elle constitue dans l'architecture romantique un

élément essentiel et dominant. Le caractère distinctif de l'architecture classique consiste en ce qu'elle dispose ses supports comme tels. Elle emploie pour cela les *colonnes*, comme élément fondamental le plus propre à ce but et le plus favorable à la beauté architectonique.

La colonne n'a d'autre destination que celle de supporter ; et quoiqu'une rangée de colonnes marque une limitation, elles n'enferment pas comme un mur ou une solide muraille. Elles se projettent en avant du mur proprement dit, librement posées pour elles-mêmes. Cette unique destination d'être un support a pour conséquence nécessaire que la colonne, avant tout, soit en rapport avec le poids qui repose sur elle, qu'elle conserve l'aspect de sa conformité au but, et, par conséquent, ne soit ni trop forte ni trop faible ; qu'elle ne paraisse pas écrasée, qu'elle ne monte pas trop haut ni trop facilement, comme si elle se jouait de son fardeau.

Si les colonnes se distinguent des murs et des murailles qui forment une enceinte, elles ne diffèrent pas moins des simples *poteaux*. En effet, le poteau est immédiatement fiché en terre et se termine là où le fardeau est posé sur lui. Sa longueur déterminée, le point où il commence et celui où il finit, apparaissent ainsi comme une dimension négativement limitée par quelque chose d'extérieur, comme une mesure accidentelle qui ne lui est point inhérente. Mais les deux points de départ et de terminaison sont compris dans

l'idée même de la colonne comme support. Par conséquent, ils doivent apparaître en elle comme en faisant partie essentielle. Tel est le motif pour lequel la belle architecture accorde à la colonne une base et un chapiteau. Dans l'ordre toscan, il est vrai, on ne trouve point de base; la colonne semble sortir immédiatement de terre; mais alors, sa longueur pour l'œil est quelque chose d'accidentel; on ne sait si la colonne n'est pas plus ou moins profondément enfoncée dans le sol par le poids de la masse qu'elle supporte. Afin que son commencement n'apparaisse pas comme indéterminé et arbitraire, elle doit avoir un pied qui lui soit donné à dessein, sur lequel elle s'appuie, et qui fasse reconnaître expressément le point où elle commence. L'art indique par là deux choses. Il dit : ici commence la colonne; il fait remarquer ensuite à l'œil la solidité, la fermeté du soutien, et veut que le regard se repose sur lui avec confiance. En vertu du même principe, la colonne doit se terminer par un chapiteau qui montre aussi la destination propre de supporter, et dise, en même temps : ici finit la colonne. Cette nécessité d'appeler l'attention sur le commencement et la terminaison du support, façonné à dessein, donne la véritable raison de la base et du chapiteau. Il en est ici comme en musique de la cadence, qui a besoin d'être fortement marquée. Ainsi, dans un livre, la phrase finit par un point et commence par une majuscule. Au moyen-âge, particulièrement, de grandes lettres ornées marquaient le commencement

du livre, qui se terminait par d'autres ornements. — Ainsi donc, bien que la base et le chapiteau dépassent les limites du strict nécessaire, on ne doit pas les considérer comme un simple ornement ou vouloir les faire uniquement dériver du modèle des colonnes égyptiennes qui rappellent encore le type du règne végétal. Les formes organiques, telles que la sculpture les représente chez les animaux et l'homme, ont leur commencement et leur fin en elles-mêmes, dans leurs libres contours, puisque c'est l'organisme vivant et animé qui détermine du dedans au dehors les limites de la forme extérieure. L'architecture, au contraire, n'a pour les colonnes et leur configuration extérieure d'autre moyen que de montrer le caractère mécanique du support et celui de la distance de la base au point où le poids supporté termine la colonne. Mais les éléments particuliers qui entrent dans cette détermination appartenant aussi à la colonne doivent être également mis en relief et façonnés par l'art. Sa longueur précise, les différentes proportions qu'elle affecte en bas et en haut, son port, etc., ne doivent pas paraître seulement accidentels et se trouver là par l'effet d'une cause étrangère : ils doivent être représentés comme sortant de sa nature même.

En ce qui concerne les formes de la colonne, autres que la base et le chapiteau, la colonne d'abord, est ronde, d'une forme circulaire. Car elle doit apparaître libre et fermée sur elle-même. Or, la ligne la plus simple qui délimite avec une précision mathé-

matique, en un mot, la plus régulière, est le cercle. Par là, la colonne montre déjà, dans sa forme, qu'elle n'est pas destinée à présenter une surface unie, massive et continue, comme les poteaux taillés à angle droit et placés à la suite les uns des autres forment des murs et des murailles, mais qu'elle a pour unique but de servir de support, libre qu'elle est d'ailleurs. De plus, en s'élevant verticalement, d'ordinaire, la colonne, à partir du tiers de la hauteur, est légèrement amincie. Son contour et son épaisseur diminuent, parce que les parties inférieures ont à supporter, en plus, les supérieures, et doivent aussi faire remarquer à l'œil ce rapport mécanique de la colonne considérée en elle-même. Enfin, les colonnes sont souvent cannelées dans le sens vertical, d'abord pour multiplier la forme simple en soi, ensuite pour faire paraître, par cette division, les colonnes plus épaisses, quand cela est nécessaire.

Quoique la colonne soit posée isolément, et pour elle-même, elle doit cependant montrer que ce n'est pas à cause d'elle, mais de la masse qu'elle supporte. Or, la maison ayant besoin d'être enfermée de toutes parts, la colonne seule ne suffit pas; il faut qu'elle se multiplie, que plusieurs colonnes s'alignent et forment une rangée. Si maintenant celles-ci doivent supporter le même fardeau, le fardeau commun, qui en même temps détermine leur égale hauteur et les lie entre elles, est celui des poutres. Ceci nous conduit du support en soi à son opposé, à ce qui est supporté.

2° Ce que supporte la colonne c'est la *poutre* posée sur elle. Le premier rapport qui se fait remarquer à cet égard, c'est la disposition à angle droit. Car un sol de niveau est, suivant la loi de la pesanteur, le seul qui soit solide et convenable, et l'angle droit, le seul qui garantisse la solidité. Les angles aigus ou obliques, au contraire, sont indéterminés, et, dans leurs mesures, changeants et accidentels.

Les éléments essentiels de la poutre se combinent de la manière suivante :

Sur les colonnes égales en hauteur, rangées en ligne droite, s'appuie immédiatement l'*Architrave*, la poutre principale qui lie les colonnes entre elles et pèse sur elles également. Comme simple poutre, elle n'a besoin que d'une forme présentant quatre surfaces planes, rectangulaires dans toutes les dimensions, et convenablement agencées. Leur parfaite régularité suffit. Mais comme l'architrave supportée par les colonnes supporte les autres poutres, qui lui donnent à son tour, la fonction de support, l'architecture en se perfectionnant fait ressortir aussi cette double destination dans la poutre principale en indiquant le support, dans la partie supérieure, par des filets faisant saillie. Ainsi, par là, la poutre principale n'est pas seulement en rapport avec les colonnes qui la supporte, mais aussi avec le fardeau qui s'appuie sur elle.

C'est là ce qui forme la *Frise*. La frise se compose, d'une part, de la tête des poutres du toit qui repo-

sent sur la poutre principale, de l'autre, de leurs espaces intermédiaires. Par là, la frise a déjà essentiellement une existence distincte, comme l'architrave, et elle doit la marquer, plus tard, d'une manière plus saillante, surtout lorsque l'architecture, tout en exécutant des ouvrages en pierre, suit, avec plus d'exactitude encore, le type fondamental de la maison en bois Ceci fournit la distinction des *Triglyphes* et des *Métopes*. Les triglyphes, en effet, sont des têtes de poutres qui offrent trois divisions. Les métopes sont les espaces triangulaires entre les triglyphes. Dans les premiers temps, ils étaient probablement laissés vides ; plus tard ils furent remplis et même recouverts et ornés de bas-reliefs.

Maintenant, la frise, qui repose sur l'architrave, supporte, à son tour, la couronne ou *Corniche*. Celle-ci a pour destination de soutenir le toit qui termine l'édifice dans sa hauteur. Ici, s'élève, en même temps, la question de savoir de quelle manière doit s'opérer cette terminaison. Car un double mode peut exister, sous ce rapport : l'un est horizontal et à angle droit, l'autre oblique ou en pointe s'abaisse en angle obtus. Si nous ne considérons que le nécessaire, il semble que, dans les contrées du midi, qui ont peu à souffrir de la pluie et des orages, il n'est besoin d'abri que contre le soleil. Un toit horizontal, à angle droit, peut suffire pour les maisons. Dans les pays du nord, au contraire, où il faut se préserver de la pluie qui doit s'écouler, et de la neige qui ne

doit pas trop s'accumuler, des toits mieux appropriés à ce but sont indispensables. Néanmoins, dans la belle architecture, le besoin ne doit pas seul décider. Comme art elle a aussi à satisfaire les exigences plus hautes de la beauté et de la grâce. Ce qui s'élève de terre verticalement doit être représenté avec une base, ou un pied sur lequel il s'appuie et qui lui serve de soutien. D'ailleurs, les colonnes et les murailles, dans l'architecture proprement dite, nous offrent l'aspect matériel d'un support. La partie supérieure, au contraire, le toit, ne doit plus supporter, mais seulement être supportée, et montrer dans sa forme cette distinction. Elle doit donc être construite de telle sorte qu'elle ne puisse plus supporter, et par conséquent, se terminer en un angle, soit aigu, soit obtus. Aussi les anciens temples n'ont encore aucune toiture horizontale; la couverture est formée par des plans qui se réunissent en angles obtus. Et c'est conformément à la beauté que l'édifice se termine ainsi; car le toit horizontal ne conserve pas l'aspect d'un tout achevé, puisqu'une surface horizontale peut toujours supporter encore; ce qui n'est plus possible à la ligne où se réunissent les deux plans d'un toit incliné. C'est ainsi que, dans la peinture elle-même, la forme pyramidale, pour le groupement des figures, nous satisfait aussi davantage.

3° Le dernier point que nous ayons à considérer regarde l'*enceinte* fermée de toutes parts, les *murs* et les *murailles*. Les colonnes supportent; elles forment,

il est vrai, une enceinte, mais elles n'abritent pas. Elles sont précisément le contraire d'un intérieur totalement fermé par des murailles. Par conséquent, si une telle enceinte parfaite est nécessaire, on doit aussi employer des murailles épaisses et solides; c'est ce qui a lieu, en effet, dans la construction des temples. Quant à ce qui concerne ces murailles, il n'y a rien de plus à en dire, si ce n'est qu'elles doivent s'élever en droite ligne, former des plans perpendiculaires au sol, parce que des murs qui montent à angles aigus ou obtus donnent à l'œil l'aspect d'un édifice qui menace ruine; leur direction n'est pas fermement établie. S'ils s'élèvent ainsi suivant tel ou tel angle, cela peut paraître purement accidentel. La régularité géométrique et la conformité des moyens au but exigent donc, de nouveau, l'angle droit.

Maintenant, puisque les murailles peuvent servir d'abri aussi bien que de support, tandis que les colonnes se bornent à cette dernière fonction, la conséquence immédiate est que là où les deux besoins différents, de supporter et d'abriter, doivent être satisfaits, les colonnes peuvent être abaissées et réunies par des murs épais ou des murailles. De là naissent les *demi-colonnes*. Ainsi, Hirt, d'après Vitruve, donne pour base à sa construction primitive quatre poteaux angulaires. Mais s'il s'agit de pourvoir au besoin d'un abri et que l'on veuille des demi-colonnes, il faudra, dit-il, que celles-ci soient scellées dans des murs. On voit, dès lors, que les demi-colonnes sont de

la plus haute antiquité. Hirt dit ailleurs que l'usage des demi-colonnes est aussi ancien que l'architecture même. Il conclut leur origine de ce principe: que les colonnes et les piliers qui soutiennent et portent les toits ou les ouvertures rendent néanmoins nécessaires des murs intermédiaires, pour préserver du soleil et des injures de l'air. Or, maintenant, comme les colonnes soutiennent suffisamment par elles-mêmes, il ne serait pas nécessaire d'élever des murailles aussi épaisses et d'employer des matériaux aussi solides que ceux des colonnes; ce qui expliquerait pourquoi celles-ci d'ordinaire font saillie en dehors. — Cette origine peut être vraie; cependant les demi-colonnes sont, absolument parlant, de mauvais goût, parce qu'ainsi deux buts opposés de deux manières sont juxtà-posés et se mêlent sans nécessité intime. On peut sans doute défendre les demi-colonnes; c'est lorsque, dans l'explication de la colonne, on part si rigoureusement de la construction en bois, qu'on la regarde comme principe fondamental, même au point de vue de l'abri. Toutefois, dans les murs massifs, la colonne n'a plus aucun sens; elle est réduite à n'être qu'un poteau. Car la colonne proprement dite est essentiellement ronde, fermée sur elle-même. Elle exprime à l'œil, précisément par cette délimitation parfaite, qu'elle répugne à toute modification dans le sens des surfaces planes et, par conséquent, à tout revêtissement de murs. Si donc, l'on veut avoir, dans les murs, des appuis, ce ne doit pas être des colonnes,

mais des surfaces planes, qui peuvent s'étendre précisément de manière à former une muraille.

Ainsi, Goëthe, dans un écrit de sa jeunesse sur l'architecture allemande (1773), fait une violente sortie contre ce système. « Connaisseur formé à la nouvelle école philosophique des raisonneurs français, tu nous dis que le premier homme, dont l'esprit inventif chercha à pourvoir à ses besoins, ficha quatre pieux en terre, attacha dessus quatre perches et couvrit le tout de chaume et de mousse. Qu'est-ce que cela nous fait? Et encore est-il faux que ta cabane soit la plus ancienne du monde. En avant, deux perches qui se croisent à leur sommet, deux autres, en arrière, et une au-dessus, en travers, pour former le faîte, voilà ce qui est et reste, comme tu peux le remarquer tous les jours dans les tentes des camps et dans les cabanes des côteaux vignobles, une invention bien plus primitive, mais dont tu ne pourras jamais tirer un principe pour ton étable à porcs. » — Goëthe veut prouver, par là, que des colonnes scellées dans les murs, dans des constructions qui ont pour but essentiel d'abriter, sont une absurdité. Ce n'est pas qu'il ne veuille reconnaître la beauté des colonnes; au contraire, il les vante beaucoup. Seulement : « Gardez-vous bien, ajoute-t-il, de les employer mal à propos. Leur nature est d'être libres. Malheur aux misérables qui ont scellé leur taille déliée dans de massives murailles. » De là il passe à l'architecture proprement dite du moyen âge et à celle des temps

modernes; et il dit : « La colonne n'est nullement une partie intrégrante de nos habitations; elle répugne plutôt à l'essence de toutes nos constructions. Nos maisons ne naissent pas de quatre colonnes aux quatre angles; elles procèdent de quatre murs sur les quatre côtés, lesquels remplacent toutes les colonnes ou plutôt les excluent; et là où vous les rajustez maladroitement, elles sont une incommode superfluité. Il en est de même de nos palais, de nos églises, un petit nombre de cas exceptés, dont je n'ai pas besoin de tenir compte. » — Dans cette sortie, occasionnée par un sentiment libre et juste de la réalité, est exprimé le vrai principe de la colonne. Dans l'architecture moderne, nous trouvons, en effet, souvent l'emploi des pilastres; mais on les a considérés comme l'ombre répétée des colonnes antérieures. D'ailleurs, ils ne sont pas ronds, mais offrent des surfaces planes.

Il est évident, d'après cela, que les murailles, à la vérité, peuvent aussi supporter ; que cependant, puisque déjà la fonction de support est remplie par les colonnes, elles doivent avoir essentiellement pour but, dans l'architecture classique perfectionnée, de servir d'abri. Si elles supportent comme les colonnes, celles-ci n'ont plus de destination propre, comme cela doit être exigé ; elles cessent d'être des parties distinctes de l'édifice. Les murailles, à leur tour, ne présentent plus à l'esprit une idée nette, mais confuse. C'est pourquoi, dans la construction des temples, la salle du milieu, où se trouve l'image du dieu, est

souvent ouverte par en haut. Si une couverture est nécessaire, il est plus conforme aux règles du beau que celle-ci soit supportée pour elle-même. Car la superposition immédiate de l'architrave et du toit sur la muraille environnante est purement l'effet de la nécessité et du besoin, non de la libre beauté architecturale. Dans l'architecture classique, il n'est besoin, pour supporter, ni de murs, ni de murailles, qui seraient bien plutôt contraire au but; car, ainsi que nous l'avons vu plus haut, ils offrent plus d'apprêts, font plus de frais qu'il n'en faut pour remplir l'office de supports.

Tels sont les éléments essentiels qui, dans l'architecture classique, doivent se développer et revêtir des formes particulières.

III. Les diverses parties que nous venons d'indiquer brièvement doivent conserver à l'œil leur caractère *distinct*. C'est une règle fondamentale qu'il faut maintenir. Cependant, elles n'en doivent pas moins se réunir pour former un *tout harmonieux*. Nous allons, en terminant, jeter un coup d'œil sur cet ensemble qui, dans l'architecture, ne peut être qu'une juxta-position et une convenance réciproque des parties, une parfaite eurythmie de proportions.

En général, les temples grecs offrent un aspect qui satisfait la vue et la rassasie, pour ainsi dire.

Rien ne s'élève bien haut; le tout s'étend réguliè-

rement en long et en large et se développe sans monter. Pour voir le fronton, l'œil, à peine, a besoin de diriger à dessein le regard en haut. Il se trouve, au contraire, attiré dans le sens de la longueur; tandis que l'architecture gothique du moyen âge s'élève d'une manière presque démesurée et s'élance vers le ciel. Chez les anciens, la largeur, comme offrant un assise solide et commode, reste la chose principale. La hauteur est plutôt empruntée à la taille humaine. Elle augmente seulement en proportion de la largeur et de la grandeur de l'édifice.

De plus, les ornements sont ménagés de manière qu'ils ne nuisent pas à l'expression générale de simplicité. Car le mode d'ornementation est ici une chose très importante. Les anciens, particulièrement les Grecs, observaient en cela la plus belle mesure. C'est ainsi que cette simplicité non interrompue des grandes surfaces et des grandes lignes fait paraître celles-ci moins grandes que si quelque diversité venait la briser et donner à l'œil une mesure déterminée. Mais si cette distribution et cette ornementation sont remplies de petits détails, au point que l'on n'ait devant soi que cette multiplicité d'objets et de détails, alors l'effet des grandes proportions et des dimensions grandioses est détruit. Les anciens, en général, ne travaillaient ni dans le but de faire paraître, par de tels moyens, leurs édifices plus grands qu'ils n'étaient réellement, ni de manière à produire l'effet opposé en brisant l'ensemble par des

interruptions et des ornements; ce qui fait qu'alors les parties étant petites et manquant d'unité, d'un lien qui les réunisse, le tout paraît, en quelque sorte, plus petit. De même leurs beaux monuments ne sont pas davantage d'une forme simplement massive et écrasée. Ils ne s'élèvent pas non plus à une hauteur démesurée en comparaison de leur étendue. Ils tiennent encore, sous ce rapport, un milieu parfait, et permettent, en même temps, malgré leur simplicité, une variété pleine de mesure et de sobriété. Mais, avant tout, le caractère fondamental de l'ensemble et de ses parties simples apparaît, de la manière la plus claire, à travers l'ensemble et les détails. Il maintient l'individualité de la forme totale; de même que, dans l'idéal classique, l'être universel se manifeste dans l'accidentel et le particulier d'où il tire sa vitalité, mais ne s'y disperse pas, les maîtrise au contraire et les harmonise avec lui-même.

Quant à la disposition et à la distribution du temple, on doit, sous ce rapport, remarquer, d'un côté, des progrès successifs et des perfectionnements considérables, et, en même temps, beaucoup de choses traditionnelles. Les parties principales, qui peuvent nous intéresser ici, se bornent aux suivantes : l'*intérieur*, la *cella* (ναὸς) fermée de murs, avec l'image du dieu, l'*avant-temple* (πρόναος), l'*arrière-temple* (ὀπισθόδομος) et enfin la *colonnade* qui entourait tout l'édifice. Le genre que Vitruve appelle ἀμφιπρόστυλος avait, à l'ori-

gine, un avant et un arrière-temple, avec une rangée de colonnes en avant; à quoi, ensuite, dans le περίπτερος, s'ajoute encore un rang de colonnes de chaque côté; jusqu'à ce qu'enfin, au plus haut degré de perfectionnement, dans le δίπτερος, ces rangées de colonnes soient doublées autour du temple tout entier, et que dans l'ὕπαιθρος s'introduise, à l'intérieur du ναὸς, des allées de colonnes à double rang et superposées, assez distantes des murailles pour laisser circuler comme dans les galeries extérieures. Vitruve donne comme modèle de ce genre le temple à huit colonnes de Minerve, à Athènes, et celui, à dix colonnes, de Jupiter, à Olympie (Hirt, *Histoire de l'archit.* III, p. 14-18; et II, p. 151).

Nous omettons les différences qui s'offrent ensuite, sous le rapport du nombre des colonnes, aussi bien que de leur distance respective et des murailles, pour nous borner à faire remarquer la signification particulière que les colonnades et les portiques, etc., ont, en général, dans l'architecture des temples grecs.

Dans ces prostyles et amphiprostyles, dans ces colonnades simples ou doubles qui conduisent immédiatement à l'air libre, nous voyons les hommes circuler librement, à découvert, disséminés ou formant çà et là des groupes. Car les colonnes ne forment pas une enceinte fermée, mais des limites que l'on peut traverser en tout sens; de sorte que vous êtes à moitié dedans et à moitié dehors, ou du moins l'on peut partout passer immédiatement à l'air libre. De

cette façon, aussi, les longues murailles derrière la colonnade ne permettent pas à la foule de se presser autour d'un lieu central, où le regard puisse se diriger quand les allées sont remplies. Au contraire, l'œil est bien plutôt détourné d'un pareil centre vers tous les côtés. Au lieu du spectacle d'une assemblée réunie dans un seul but, tout paraît être dirigé vers l'extérieur, et nous offre l'aspect d'une promenade animée. Là, des hommes qui ont du loisir se livrent à des conversations sans fin, où règnent la gaîté, la sérénité. L'intérieur du temple, il est vrai, laisse pressentir quelque chose de plus sérieux et de plus grave. Toutefois, nous trouvons encore ici, quelquefois au moins, et en particulier dans les édifices du genre le plus perfectionné, une enceinte entièrement ouverte vers l'extérieur; ce qui indique qu'il ne faut pas prendre le sérieux lui-même trop à la rigueur. Et, ainsi, l'expression totale de ce temple reste bien, en elle-même, simple et grande. Mais il a, en même temps, un air de sérénité, quelque chose d'ouvert et de gracieux. Cela doit être, puisque l'édifice entier a été construit plutôt pour être un lieu commode où l'on pût s'arrêter çà et là, aller et venir, circuler librement, que pour servir à une assemblée d'hommes pressés autour d'un point central ou d'un sanctuaire, séparés du dehors et enfermés de toutes parts.

III. Des différents styles dans l'architecture classique.

Si nous jetons, en terminant, un coup d'œil sur les formes qui, dans l'architecture classique, fournissent le type général de chaque ordre, nous pouvons signaler les différences suivantes comme les plus importantes.

Ce qu'il est facile de remarquer, en effet, au premier coup d'œil, c'est cette diversité de styles qui se manifeste, de la manière la plus frappante, dans les colonnes. Aussi, ce sont les diverses espèces de colonnes dont je me bornerai à donner les principaux signes caractéristiques.

Les ordres d'architecture les plus connus sont : le *Dorique*, l'*Ionique*, le *Corinthien*, qui, pour la beauté architectonique et la régularité, n'ont été surpassés ni avant, ni après. Car l'architecture *Toscane*, et, selon Hirt (1), l'ancienne architecture grecque, dans leur pauvreté dénuée d'ornements, appartiennent à l'architecture en bois primitive et simple, mais non à la belle architecture. Quant à l'ordre que l'on appelle *Romain*, comme il n'est autre chose que le style corin-

(1) *Hist. de l'archit.*, 1. p. 251.

thien plus orné, perfectionné, il ne fait pas un genre à part.

Les points principaux à considérer ici sont le rapport de la hauteur des colonnes à leur épaisseur, les différentes espèces de bases et de chapiteaux, et, enfin, la distance des colonnes entre elles.

Pour ce qui est du premier point, la colonne paraît lourde et écrasée lorsqu'elle n'atteint pas quatre fois la longueur de son diamètre. Si elle dépasse dix fois cette hauteur, elle apparaît alors, à l'œil, trop mince et trop déliée, relativement à sa destination comme support. La distance des colonnes est dans un rapport étroit avec le caractère précédent. Car, si l'on veut que les colonnes paraissent plus épaisses, elles doivent être placées à une distance plus petite. Elles paraîtront, au contraire, plus faibles et plus minces, si vous augmentez la distance.

Il n'est pas non plus sans importance que les colonnes aient ou n'aient pas de piédestal, que le chapiteau soit plus haut ou plus bas, sans ornements ou orné. Par là, le caractère total est changé. Quant au fût, la règle est qu'il doit être laissé uni et sans ornements, quoiqu'il ne présente pas absolument la même épaisseur dans toute sa longueur. Vers le haut il devient un peu plus mince qu'au bas et au milieu. Ce qui produit un renflement qui, à peine sensible, doit cependant être visible à l'œil. Plus tard, il est vrai, à la fin du moyen âge, lorsqu'on appliqua, de nouveau, les anciennes formes de colonnes à l'architec-

ture chrétienne, on trouva ce style trop nu, et l'on entoura le fût de couronnes de fleurs ; on le fit serpenter en spirales. Mais cela est déplacé et contre le bon goût, parce que la colonne ne doit pas remplir une autre fonction que celle de support, et qu'en vertu de cette destination, elle doit monter librement selon la verticale. La seule modification que les anciens apportèrent ici à la forme des colonnes, ce sont les cannelures. Ce qui, comme l'observe déjà Vitruve, la fait paraître plus large que si elle était simplement unie. De pareilles cannelures se rencontrent dans les édifices des plus grandes dimensions.

Pour ce qui est des autres caractères qui distinguent les ordres *Dorique*, *Ionique* et *Corinthien*, je me bornerai à indiquer lès principaux, qui sont les suivants.

Dans les premières constructions, la solidité de l'édifice est le caractère fondamental auquel s'arrête l'architecture ; elle n'ose encore essayer des proportions plus élégantes, plus légères et plus hardies ; elle se contente des formes massives. C'est ce qui a lieu dans l'architecture *dorique*. Chez elle se fait sentir encore la prédominance de l'élément matériel, du poids et de la masse ; et cela apparaît principalement dans le rapport de la largeur et de la hauteur. Un édifice s'élève-t-il facilement et librement? le poids des lourdes masses parait vaincu ; s'étend-il, au contraire, plus large et plus bas? alors, comme dans le style dorique, le poids domine tout. La fermeté et

la solidité se font remarquer comme la chose principale.

Conformément à ce caractère, les colonnes doriques, comparées à celles des autres ordres, sont les plus larges et les plus basses. Les anciens ne les élèvent pas au-dessus de six fois la hauteur de leur diamètre inférieur, et elles n'ont souvent que quatre fois ce diamètre. Ce qui fait qu'elles conservent, malgré leur forme massive, l'apparence d'une force virile, sérieuse, simple, sans ornements; comme on le voit dans les temples de Pestum et de Corinthe. Néanmoins, les colonnes doriques postérieures vont jusqu'à la hauteur de sept fois leur diamètre; et, pour d'autres constructions que des temples, Vitruve ajoute encore un demi-diamètre. Mais, en général, l'architecture dorique se distingue par ce caractère: qu'elle se rapproche encore de la simplicité primitive de la construction en bois, quoiqu'elle soit plus susceptible de recevoir des décorations et des ornements que l'architecture toscane. Cependant, les colonnes n'ont presque pas de base; elles reposent immédiatement sur le soubassement. Le chapiteau est d'une forme simple, comprimé sous le bourrelet et le tailloir. Le fût était tantôt laissé uni, tantôt creusé de vingt cannelures, qui souvent, dans le tiers inférieur, étaient superficielles, et en haut plus profondes (Hirt, *ibid*, p. 54). Quant à ce qui concerne la distance des colonnes, celle-ci, dans les anciens monuments, comporte la largeur de deux diamètres.

Quelques uns seulement présentent un intervalle de deux diamètres et demi.

Un autre caractère particulier à l'architecture dorique, et par où elle se rapproche du type de la construction en bois, consiste dans les *triglyphes* et les *métopes*. Les triglyphes, en effet, indiquent dans la frise, par des divisions prismatiques, les têtes des poutres du toit placées sur l'architrave; tandis que les métopes remplissent l'intervalle d'une poutre à une autre. Dans l'architecture dorique, ils conservent encore la forme d'un carré. Pour l'ornement, ils sont recouverts de bas-reliefs. Sous les triglypes, et au haut de l'architrave, sur la face lisse du milieu, six petits corps de forme cônique, les *gouttes* leur servent d'ornement.

Si le style dorique se borne à plaire par son caractère de solidité, l'architecture *ionique* s'élève au type de la légèreté, de la grâce et de l'élégance, tout en restant encore simple. La hauteur des colonnes varie entre sept et dix fois la mesure de leur diamètre inférieur, et est déterminée, suivant l'opinion de Vitruve, principalement par l'étendue des espaces intermédiaires, parce que, quand ces intervalles sont grands, les colonnes paraissent plus minces et par là plus élancées. Lorsqu'ils sont plus étroits, elles semblent plus épaisses et plus basses. Par conséquent, l'architecture, pour éviter une trop grande maigreur, comme une apparence trop massive, est forcée, dans le premier cas, de réduire, dans le second,

d'augmenter la hauteur. Si, donc, les intervalles dépassent trois diamètres, la hauteur des colonnes ne doit en comporter que huit. Elle est de huit et demi, au contraire, dans le cas d'une distance de deux et un quart à trois diamètres. Mais si les colonnes sont seulement à deux diamètres de distance, alors la hauteur de la colonne s'élève jusqu'à neuf diamètres et demi, et jusqu'à dix dans le cas de la distance la plus courte, celle d'un diamètre et demi. Toutefois, ces derniers cas s'offrent très-rarement; et, à en juger par les monuments qui nous restent de l'architecture ionienne, les anciens se sont peu servi des colonnes des plus hautes proportions.

On peut trouver d'autres différences entre le style ionique et le style dorique. Ainsi, les colonnes ioniques ne s'élèvent pas immédiatement, comme les colonnes doriques, de manière que leur fût sorte du soubassement même; elles reposent sur une base qui offre plusieurs moulures. Creusées d'ailleurs de cannelures plus larges et plus profondes, au nombre de vingt-quatre, elles montent en amincissant sensiblement leur taille déliée jusqu'au chapiteau. C'est par là que se distingue particulièrement le temple ionien d'Ephèse, du temple dorien de Pestum. Le chapiteau ionien arrive, de la même façon, à la richesse et la grâce. Il n'a pas seulement un bourrelet divisé en diverses moulures et recouvert d'une table ou tailloir; il offre, à droite et à gauche, des *volutes*, et sur les côtés

un ornement semblable à un coussin, ce qui lui a fait donner le nom de chapiteau à coussin. Les volutes, sur les coussins, indiquent la terminaison de la colonne qui pourrait encore s'élever davantage, mais malgré cette possibilité, se recourbe sur elle-même.

Avec cette forme élégante, gracieuse et ornée des colonnes, l'architecture ionienne exige aussi un architrave moins pesant. Elle cherche encore, sous ce rapport, à augmenter la grâce. De cette manière, elle ne montre plus, comme l'architecture dorienne, des traces du type primitif de la construction en bois. Aussi, dans la frise unie, elle supprime les triglyphes et les métopes. Au contraire, comme principaux ornements, s'offrent des têtes d'animaux déstinés aux sacrifices, entrelacées de guirlandes de fleurs. Les têtes de poutres, faisant saillie, sont remplacées par des denticules (Hirt. 1, p. 254).

Quant à l'ordre *corinthien*, il conserve le principe de l'ordre ionien. Avec une égale élégance, il s'élève à une magnificence pleine de goût et déploie la plus grande richesse d'ornements et de décorations. De même, tout en conservant les divisions déterminées par la construction en bois, il les ennoblit par des ornements. Dans les divers filets et petites moulures de la corniche et des travées, dans les diverses parties de l'entablement ou des bases arrangées de différentes façons, dans ses superbes chapiteaux, il montre une richesse et une variété qui charment les yeux.

La colonne corinthienne ne dépasse pas, il est

vrai, la hauteur de la colonne ionienne, puisqu'ordinairement, avec de semblables cannelures, elle ne s'élève que huit ou neuf fois le diamètre inférieur. Cependant, à cause de son chapiteau, elle paraît plus élancée, surtout plus riche. Car le chapiteau comporte un diamètre inférieur, plus un huitième. Il a aussi, sur les quatre angles, des volutes plus élancées, sans coussins, tandis que la partie inférieure est ornée de feuilles d'acanthe. — Les Grecs ont, là-dessus, une charmante histoire. On raconte qu'une dame, d'une grande beauté, étant morte, sa nourrice avait rassemblé tous ses jouets d'enfance dans une petite corbeille, et avait placé celle-ci sur le tombeau, à l'endroit où poussait une tige d'acanthe. Les feuilles avaient bientôt entouré la corbeille, ce qui donna l'idée du chapiteau corinthien.

Quant aux autres caractères qui distinguent le style corinthien du style ionien et du dorien, je me bornerai à mentionner encore les têtes de chevrons, gracieusement échancrées sous la partie supérieure de la corniche, ainsi que la saillie des gouttes figurées par les denticules et les modillons, à la partie supérieure de l'entablement.

On peut considérer comme forme intermédiaire, entre l'*architecture* grecque et l'architecture chrétienne, l'architecture *romaine*, en tant que, chez elle, commence l'emploi de l'arcade et de la voûte.

L'époque à laquelle commence la construction en arcades ne peut se déterminer avec précision. Cependant, il paraît certain que, ni les Égyptiens, quelque loin qu'ils aient été dans l'art de bâtir, ni les Babyloniens, ni les Israélites, ni les Phéniciens, ne connaissaient l'arcade et la voûte. Du moins, les monuments de l'architecture égyptienne montrent seulement que, lorsqu'il s'agissait de faire supporter les toits dans l'intérieur de l'édifice, les Égyptiens ne savaient employer que des colonnes massives, sur lesquelles, ensuite, sont placées, à angle droit, des pierres plates en guise de poutres. Lorsque de larges entrées ou des arches de pont devaient être voûtées, ils ne savaient employer d'autre moyen que de laisser dépasser, des deux côtés, une pierre qui, à son tour, en portait une autre qui s'avançait davantage, et ainsi de suite; de sorte, qu'ainsi, les murs latéraux allaient toujours en se rétrécissant vers le haut, jusqu'à ce qu'enfin il ne fut nécessaire que d'une seule pierre pour fermer la dernière ouverture. Quand ils n'avaient pas recours à cet expédient, ils couvraient l'intervalle avec de grandes pierres qu'ils dirigeaient les unes contre les autres, comme des chevrons.

Chez les Grecs, nous trouvons bien des monuments où la construction en cintre est employée, rarement toutefois. Et Hirt, qui a écrit l'ouvrage le plus remarquable sur l'architecture et son histoire dans l'antiquité, prétend que, parmi ces monuments, il n'y en a aucun que l'on puisse admettre avec certitude avoir

été bâti avant l'époque de Périclès. Dans l'architecture grecque, en effet, la colonne et la poutre placée à angle droit sur elle, sont l'élément caractéristique diversement perfectionné. De sorte qu'ici, la colonne, en dehors de sa destination propre de supporter les poutres, est peu employée. Mais l'arcade, qui se recourbe sur deux piliers ou colonnes, et la voûte en forme de calotte, renferment quelque chose de plus, puisque la colonne commence déjà ici à abandonner sa destination de simple support. En effet, l'arcade, dans son ascension, sa courbure et son inclinaison, n'a rien de commun avec la colonne et sa manière de supporter. Les différentes parties du demi-cercle se supportent réciproquement, se soutiennent et se continuent; de sorte qu'elles se passent bien mieux qu'une simple travée du soutien de la colonne.

Dans l'architecture romaine, ainsi que nous l'avons dit, la construction cintrée et la voûte sont très ordinaires. Il y a plus, il existe d'anciens débris qui, si l'on doit ajouter foi aux témoignages postérieurs, remonteraient presque aux temps des rois de Rome. De ce genre sont les catacombes, égoûts qui avaient des voûtes. Et, cependant, celles-ci devraient plutôt être regardées comme des ouvrages d'une restauration postérieure. L'opinion la plus vraisemblable (Sénèque, ep. 90.) attribue la découverte de la voûte à Démocrite, qui s'occupait beaucoup de diverses applications mathématiques, et qui inventa aussi, dit-on, l'art de tailler les pierres.

Parmi les principaux édifices de l'architecture romaine où apparaît la forme cintrée comme type fondamental, on doit citer le Panthéon d'Agrippa, consacré à Jupiter Ultor, lequel, outre la statue de Jupiter, devait encore renfermer six autres niches, avec des images colossales de divinités : Mars, Vénus et Jules César divinisé, ainsi que trois autres qu'il n'est pas facile de désigner exactement. De chaque côté de ces niches, étaient deux colonnes corinthiennes, et sur l'ensemble le toit majestueux formait une voûte, dans la forme d'un hémisphère, comme imitation de la voûte céleste. Sous le rapport de la partie technique, il est à remarquer que ce toit n'était pas voûté en pierre. Les Romains, en effet, faisaient, dans la plupart de leurs voûtes, d'abord une construction en bois de la forme de la voûte qu'ils voulaient bâtir ; puis ils coulaient dessus un mélange de chaux et de mortier de pouzzolane, composé de fragments d'une espèce de tuf léger et de tuiles écrasées. Ce mélange une fois sec, le tout formait une seule masse ; de sorte que la charpente pouvait être portée plus loin, et la voûte, à cause de la légèreté des matériaux et de la solidité de la liaison, n'exerçait sur la muraille qu'une faible pression.

L'architecture des Romains, sans parler de cette nouvelle construction cintrée, avait, en général, une autre étendue et un autre caractère que l'architecture grecque. Les Grecs, malgré la parfaite conformité au but, se distinguaient par la perfection artistique,

par la noblesse, la simplicité, aussi bien que par la légèreté et l'élégance de leur ornements. Les Romains, au contraire, sont, il est vrai, plus ingénieux dans la partie mécanique; mais s'ils affectent aussi plus de richesse et de faste, c'est avec moins de noblesse et de grâce. De plus, on voit apparaître dans leur architecture une multiplicité de fins que les Grecs ne connaissaient pas. Car, comme je l'ai déjà dit en commençant, les Grecs déployaient la magnificence et la beauté de leur art seulement pour les édifices publics; les maisons des particuliers restaient insignifiantes. Chez les Romains, au contraire, on voit, d'un côté, s'étendre le cercle des monuments publics, dans la construction desquels l'appropriation au but se combinait avec une magnificence grandiose, tels que les théâtres, les amphithéâtres pour les combats d'hommes et les amusements du peuple. Mais, en outre, l'architecture prit aussi un grand développement dans la sphère de la vie privée, principalement après les guerres civiles. On construisit des villas, des bains, des galeries, des escaliers avec tout le luxe d'une prodigalité grandiose. Par là, un nouveau domaine fut ouvert à l'architecture, que l'art des jardins appela aussi à son aide. Elle fut perfectionnée dans ce sens avec beaucoup d'esprit et de goût. La villa de Lucullus en fournit un brillant échantillon.

Ce type de l'architecture romaine a souvent servi, plus tard, de modèle aux Italiens et aux Français.

Chez nous, on a imité tantôt les Italiens, tantôt les Français, jusqu'à ce qu'enfin on se soit attaché de nouveau aux Grecs et que l'on ait pris pour modèle l'antique sous sa forme la plus pure.

CHAPITRE TROISIÈME.

ARCHITECTURE ROMANTIQUE.

L'architecture gothique du moyen âge, qui forme ici le centre et le type de l'art romantique proprement dit, fut regardée pendant long-temps, principalement depuis la propagation du goût français dans les arts, comme quelque chose de grossier et de barbare. Dans ces derniers temps, ce fut surtout Goëthe qui, à l'époque de sa jeunesse, lorsque la fraîcheur de son imagination et de son sens du beau lui inspiraient de l'antipathie pour les Français et leurs principes, la remit en honneur pour la première fois. Depuis, on a étudié avec une ardeur toujours croissante ses grands monuments; on les a appréciés dans leur rapport avec le culte chrétien; on a saisi l'harmonie de ces formes architectoniques avec l'esprit le plus intime du Christianisme.

I. Son caractère général.

Quant au caractère général de ces monuments, où l'architecture religieuse frappe nos premiers regards, nous avons déjà vu dans l'introduction qu'ici l'architecture *indépendante* et l'architecture *dépendante*, soumise à un but se réunissent. Toutefois, cette réunion ne consiste pas dans la fusion des formes architectoniques de l'Orient et de la Grèce. Mais là, plus encore que dans la construction du temple Grec, la maison, l'abri, fournit le type fondamental; tandis que, d'un autre côté, s'effacent d'autant mieux la simple utilité, l'appropriation au but. La maison s'élève indépendante de ce but, libre pour elle-même. Ainsi, cette maison de Dieu, cet édifice architectural se montre, en général, conforme à sa destination, parfaitement approprié au culte et à d'autres usages; mais son caractère propre consiste principalement en ce qu'il s'élève au-dessus de toute fin particulière, parfait qu'il est en soi, indépendant et absolu. Le monument est là pour lui-même, inébranlable et éternel. Aussi, aucun rapport purement positif ne donne plus à l'ensemble son caractère. A l'intérieur, rien qui ressemble à cette forme de boîte de nos églises protestantes, qui ne sont construites que pour

être remplies d'hommes et ne renferment que des stalles. A l'extérieur, l'édifice monte, s'élance librement dans les airs. De sorte que la conformité au but, quoique s'offrant aux yeux, s'efface néanmoins et laisse à l'ensemble l'apparence d'une existence indépendante. Rien ne le limite et ne l'achève parfaitement; tout se perd dans la grandeur de l'ensemble. Il a un but déterminé et le montre; mais dans son aspect grandiose et son calme sublime, il s'élève au-dessus de la simple destination utile, à quelque chose d'infini en soi. Cet affranchissement de l'utile et de la simple solidité constitue un premier caractère. D'un autre côté, c'est ici que, pour la première fois, la plus haute *particularisation*, la plus grande diversité et multiplicité trouvent le champ le plus libre, sans que, toutefois, l'ensemble se dissémine en simples particularités et en détails accidentels. Au contraire, la grandeur de l'œuvre d'art ramène cette multiplicité de parties à la plus belle simplicité. La substance du tout se partage et se dissémine dans les divisions infinies d'un monde de formes individuelles; mais, en même temps, cette immense diversité se classe avec simplicité, se coordonne régulièrement, se distribue avec symétrie. L'idée totale s'affermit, en même temps qu'elle se meut et se déploie avec l'eurythmie la plus satisfaisante pour les yeux; elle ramène cette infinité de détails à la plus ferme unité, et y introduit la plus haute clarté, sans leur faire violence.

II. Ses formes particulières.

Si nous passons à l'examen des formes particulières dans lesquelles l'architecture romantique développe son caractère spécifique, nous avons ici, comme il a été dit plus haut, à nous occuper seulement de l'architecture gothique, et principalement de la structure des églises chrétiennes, en opposition avec celle du temple grec.

I. La forme fondamentale est, ici, la *maison entièrement fermée*.

En effet, de même que l'esprit chrétien se retire dans l'intérieur de la conscience, de même l'église est l'enceinte fermée de toutes parts où les fidèles se réunissent et viennent se recueillir intérieurement. C'est le lieu du recueillement de l'ame en elle-même, qui s'enferme aussi matériellement dans l'espace. Mais si, dans la méditation intérieure, l'ame chrétienne se retire en elle-même, elle s'élève, en même temps, au-dessus du fini; et ceci détermine également le caractère de la maison de Dieu. L'architecture prend, dès-lors, pour sa signification indépendante de

la conformité au but, l'élévation vers l'infini, caractère qu'elle tend à exprimer par les proportions de ses formes architectoniques. L'impression que l'art doit par conséquent chercher à produire est, en opposition à cet aspect ouvert et serein du temple grec, d'abord celle du calme de l'ame qui, détachée de la nature extérieure et du monde, se recueille en elle-même, ensuite, celle d'une majesté sublime qui s'élève, qui s'élance au-delà des limites des sens. Si donc les édifices de l'architecture classique, en général, s'étendent horizontalement, le caractère opposé des églises chrétiennes consiste à s'élever du sol et à s'élancer dans les airs.

Cet oubli du monde extérieur, des agitations et des intérêts de la vie, il doit être produit aussi par cet édifice fermé de toutes parts. Adieu donc les portiques ouverts, les galeries qui mettent en communication avec le monde et la vie extérieure. Une place leur est réservée, mais avec une toute autre signification, dans l'intérieur même de l'édifice. De même, la lumière du soleil est interceptée, ou ses rayons ne pénètrent qu'obscurcis par les peintures des vitraux nécessaires pour compléter le parfait isolement du dehors. Ce dont l'homme a besoin, ce n'est pas de ce qui lui est donné par la nature extérieure, mais d'un monde fait par lui et pour lui seul, approprié à sa méditation intérieure, à l'entretien de l'ame avec Dieu et avec elle-même.

Mais le caractère le plus général et le plus frappant

que présente la maison de Dieu dans son ensemble et ses parties, c'est le libre essor, l'élancement *en pointes*, formées, soit par des arcs brisés, soit par des lignes droites. L'architecture classique, dans laquelle les colonnes ou les poteaux, avec des poutres posées dessus, fournissent la forme fondamentale, fait de la disposition à angle droit et du support la chose principale. Car le poids qui repose à angle droit indique, d'une manière précise, qu'il est supporté; et si les poutres, à leur tour, supportent elles-mêmes le toit, leurs surfaces se rapprochent à angles obtus. Il n'y a pas lieu de parler ici d'une direction en pointe et d'une tendance à monter verticalement; il ne s'agit que de reposer et de supporter. De même un plein-cintre, qui, dans une légère courbure, se prolonge également d'une colonne à une autre et est décrit d'un même point central, repose aussi sur des supports inférieurs. Dans l'architecture romantique, au contraire, l'action de supporter en elle-même et, en même temps, la disposition à angle droit ne constituent plus la forme fondamentale. Loin de là, elles s'effacent, par cela même que les murs qui nous environnent de toutes parts, à l'extérieur et à l'intérieur, s'élancent librement, sans différence bien marquée entre ce qui supporte et ce qui est supporté, et se rencontrent en un angle aigu. Ce libre élancement qui domine tout et le rapprochement au sommet constituent ici le caractère essentiel d'où naissent, d'un côté, le triangle aigu, avec une base plus ou moins large ou étroite, d'autre part, l'ogive, qui

fournissent les traits les plus frappants de l'architecture gothique.

II. Maintenant, le recueillement intérieur et l'élévation de l'ame vers Dieu offrent, comme culte, une multiplicité de moments et d'actes qui ne peuvent plus être accomplis à l'extérieur, dans des salles ouvertes ou devant les temples. Leur place est marquée dans l'intérieur de la maison de Dieu. Si donc, dans le temple classique, la forme extérieure est la chose principale et reste, par les galeries, indépendante de la partie intérieure, dans l'architecture romantique, au contraire, l'intérieur de l'édifice, non seulement a une importance capitale, puisque le tout n'est autre chose qu'une enceinte fermée, mais encore se manifeste partout, dans l'extérieur, dont il détermine la forme et l'ordonnance particulières.

Sous ce rapport, si nous voulons poursuivre notre étude plus en détail, nous devons commencer par l'intérieur; il nous sera plus facile de nous rendre compte ensuite de l'extérieur.

1° Nous avons déjà dit que la principale destination de l'église, en ce qui concerne l'*intérieur*, c'est qu'elle doit enfermer de toutes parts le lieu consacré à l'assemblée des fidèles et au recueillement, les protéger à la fois contre les injures de l'air et les bruits du monde extérieur. L'espace intérieur doit donc être

une enceinte complètement fermée ; tandis que les temples Grecs, outre les galeries ouvertes et les portiques, avaient encore souvent leur *cella* ouverte.

Mais, de plus, comme la méditation chrétienne est une *élévation* de l'ame au-dessus des bornes du monde réel et une aspiration vers Dieu, avec qui elle cherche à s'unir, le temple chrétien manifeste, dans ses diverses parties, la tendance à s'harmoniser dans une seule et même unité. En même temps, l'architecture romantique se fait un devoir de laisser entrevoir, dans la forme et l'ordonnance de son édifice, la pensée intime et profonde du culte qu'elle abrite dans ses murs, autant du moins que cela est possible d'après les règles de cet art. Elle lui laisse le soin de déterminer la forme de l'intérieur et de l'extérieur. De ce principe découlent les conséquences suivantes.

L'espace intérieur ne doit pas être un espace vide, d'une abstraite régularité, qui ne comporte presqu'aucune diversité dans les parties, et ne réclame pas une harmonie supérieure pour maintenir leur accord. Il a besoin d'une forme différente sous le rapport de la longueur, de la largeur, de la hauteur, et du mode de ces dimensions. Les formes circulaires, carrées rectangulaires, avec leur parfaite égalité, ne conviendraient pas aux murailles qui déterminent l'enceinte, ni aux toitures. Les élans, les agitations intérieures de l'ame, l'harmonie qui y succède, lorsquelle s'élève au-dessus des choses terrestres, vers l'infini, vers le monde invisible, ne seraient pas

exprimées architectoniquement dans cette égalité insignifiante d'un cercle ou d'un carré.

Une autre conséquence, qui se rattache à celle-ci, c'est que, dans l'architecture gothique, la *conformité au but*, caractère essentiel de la maison, soit sous le rapport de l'abri formé par les murailles et la toiture, soit sous celui des colonnes et des poutres, est une chose accessoire pour l'aspect de l'ensemble. Par là s'efface, comme il a déjà été indiqué plus haut, l'exacte proportion entre le poids et le support. D'un autre côté, la forme à angle droit disparaît comme n'étant plus, dès lors, la mieux appropriée au but. Elle fait place aux formes analogues à celles que nous offre la nature, celles d'une magnifique et puissante végétation, s'élevant librement vers le ciel.

Quand on entre dans l'intérieur d'une cathédrale du moyen âge, cette vue fait moins songer à la solidité des piliers qui supportent l'édifice, à leur rapport mécanique avec la voûte qui repose sur eux, qu'aux sombres arcades d'une forêt dont les arbres rapprochés entrelacent leurs rameaux. Une traverse a besoin d'un point d'appui solide et d'une direction à angle droit. Mais, dans l'architecture gothique, les murs s'élèvent d'eux-mêmes librement; il en est de même des piliers qui se déploient dans divers sens, et se rencontrent comme accidentellement. En d'autres termes, leur destination, de supporter la voûte qui, en effet, s'appuie sur eux, n'est pas expressément manifestée et représentée en soi. On dirait qu'ils ne supportent

rien ; de même que, dans l'arbre, les branches ne paraissent pas supportées par le tronc, mais, dans leur forme de légère courbure, semblent une continuation de la tige, et forment, avec les rameaux d'un autre arbre, un toit de feuillage. Une pareille voûte, qui jette l'ame dans la rêverie, cette mystérieuse horreur des bois qui porte à la méditation, la cathédrale les reproduit par ses sombres murailles, et, au-dessous, par la forêt de piliers et de colonnettes qui déploient librement leurs chapiteaux et se rejoignent au sommet. Cependant, on ne doit pas, pour cela, dire que l'architecture gothique a pris les arbres et les forêts pour premier modèle de ses formes.

Maintenant, si la direction en pointe est, en général, la forme fondamentale dans l'architecture gothique, à l'intérieur des églises elle prend la forme spéciale de l'*ogive*. Par là, les colonnes, en particulier, reçoivent une tout autre destination et une forme toute nouvelle.

Les églises gothiques ont besoin, pour que leur vaste enceinte soit fermée de toutes parts, d'une toiture qui, en raison de la grandeur de l'édifice, exerce un poids considérable et rend des supports nécessaire. Ici, par conséquent, les colonnes paraissent tout-à-fait à leur place. Mais le caractère ascensionnel changeant précisément l'action de supporter en l'apparence de monter librement, nous ne pouvons trouver ici la colonne dans le sens propre de l'archi-

tecture classique. Elle fait place à des piliers qui, au lieu de poutres transversales, soutiennent des arcades, de telle sorte que celles-ci paraissent une simple continuation des piliers qui semblent se rencontrer également d'une manière accidentelle à la pointe. On peut, à la vérité, se représenter cette terminaison nécessaire de deux piliers distants l'un de l'autre et se réunissant en pointe, comme analogue au toit d'un pignon qui repose sur des poteaux d'encoignure. Mais, quand on considère les faces latérales, lors même qu'elles reposent, à angle tout-à-fait obtus, sur les piliers, et se rapprochent ensuite à angle aigu, cette disposition éveille l'idée de support et de poids supporté. L'ogive, au contraire, dont les arcs semblent d'abord s'élever des piliers en ligne droite, puis se courbent lentement et insensiblement, pour se réunir en se rapprochant du poids de la voûte placée au-dessus, offrent parfaitement l'aspect d'une continuation véritable des piliers eux-mêmes, se recourbant en arcades. Les piliers et la voûte paraissent, par opposition avec les colonnes, former une seule et même chose, quoique les arcades s'appuient aussi sur les chapiteaux d'où elles s'élèvent. Cependant les chapiteaux disparaissent quelquefois, comme dans plusieurs églises des Pays-Bas, ce qui rend cette unité plus frappante encore pour les yeux.

Maintenant, la tendance à s'élever devant se manifester comme caractère principal, la hauteur des piliers dépasse la largeur de leur base dans une mesure

que l'œil ne peut plus calculer. Les piliers amincis deviennent sveltes, minces, élancés, et montent, à une hauteur telle que l'œil ne peut saisir immédiatement la dimension totale. Il erre çà et là, et s'élance lui-même en haut, jusqu'à ce qu'il atteigne la courbure doucement oblique des arcs qui finissent par se rejoindre, et là se repose; de même que l'ame, dans sa méditation, d'abord inquiète et troublée, s'élève graduellement de la terre vers le ciel et ne trouve son repos que dans Dieu.

La dernière différence entre les piliers et les colonnes, c'est que le pilier gothique, proprement dit, est façonné dans sa partie essentielle et caractéristique. Il ne reste pas, comme la colonne, rond, solide, un seul et même cylindre. Déjà, à sa base, il présente une tige découpée en forme de roseaux, un faisceau de filets qui, en haut, se dispersent en divers sens, et rayonnent, de tous côtés, en nombreuses ramifications. Et si déjà, dans l'architecture classique, se montre un progrès qui remplace la masse, la solidité, la simplicité, par la légèreté, l'élégance, la richesse des ornements, le même caractère se fait remarquer de nouveau dans le pilier qui, dans son svelte élancement, se dérobe de plus en plus à la fonction de support, et libre, quoique arrêté au sommet, semble planer dans les airs.

La même forme de piliers et d'ogives se reproduit dans les fenêtres et les portes. Les fenêtres, surtout celles des bas côtés, comme celles de la nef et du

chœur, mais celles-ci, plus encore, sont d'une grandeur colossale, afin que le regard qui repose sur leur partie inférieure ne puisse embrasser leur partie supérieure, et alors, comme dans les arcades, soit dirigé en haut. De là naît le même sentiment d'inquiétude et d'aspiration qui doit être communiqué au spectateur. En outre, les carreaux des fenêtres ne sont, comme il a été dit, qu'à moitié transparents par l'effet des peintures sur verre. Ces vitraux, d'abord, représentent de saintes histoires; ensuite, ils sont coloriés pour étendre une ombre mystérieuse et laisser briller la lumière des cierges. Car ici c'est un autre jour que celui de la nature extérieure qui doit donner la lumière.

Quant à *l'ordonnance totale* de l'intérieur de l'église gothique, nous avons déjà vu que ses diverses parties devaient différer en hauteur, largeur et longueur. Une première division nous fait distinguer le *chœur*, les *transepts* et la *nef*, des *bas côtés* qui les entourent.

Ces derniers sont fermés, du côté extérieur, par les murs qui forment l'enceinte de l'édifice, et devant lesquels s'élèvent des piliers et des arcades; du côté intérieur, par les piliers et les ogives qui sont ouverts sur le vaisseau, parce qu'il n'y a pas de murs entre eux. Les *bas côtés* occupent donc une position qui est l'inverse de celle des galeries dans les temples grecs, lesquels s'ouvrent à l'extérieur et sont fermés à l'intérieur, tandis que les allées latérales dans les églises gothiques laissent un libre accès dans le vais-

seau central par l'intervalle des piliers. Quelquefois ces allées latérales sont doubles, triples même, comme dans la cathédrale d'Anvers.

La *nef* principale, elle-même, fermée en haut par des murs, tantôt d'une hauteur double, tantôt plus basse et dans des rapports variables, s'élève au-dessus des bas côtés. De sorte que les murs deviennent ainsi, en quelque sorte, des piliers élancés, qui partout montent en ogives et forment des voûtes. Cependant il existe aussi des églises où les bas côtés atteignent la même hauteur que la nef, comme, par exemple, dans le chœur de Saint-Sébald à Nuremberg; ce qui donne à l'ensemble un aspect de légèreté et d'élégance grandiose, quelque chose de libre et d'ouvert. De cette manière le tout est divisé et ordonné par les rangées de piliers qui circulent et poussent comme une forêt d'arbres dont les rameaux recourbés s'échappent dans les airs. On a voulu souvent trouver un grand sens *mystique* dans le *nombre* de ces piliers, et, en général, dans les rapports mathématiques. Sans doute, au temps de la plus belle fleur de l'architecture gothique, à l'époque, par exemple, où fut bâtie la cathédrale de Cologne, on accordait une grande importance à ces nombres symboliques, parce que la conception, encore confuse des idées rationelles, se contente facilement de ces signes extérieurs. Cependant ces jeux plus ou moins arbitraires d'une symbolique inférieure ne donnent aux œuvres de l'architecture, ni un sens plus pro-

fond, ni une beauté d'un ordre plus élevé. Leur sens et leur esprit s'expriment dans des formes et des représentations d'un tout autre caractère que la signification mystique des nombres. On doit donc bien se garder d'aller trop loin dans la recherche de pareilles allégories. Car vouloir ici trouver toujours et en toute chose un sens profond ne rend pas moins puéril et superficiel que l'aveugle érudition qui passe sur la profondeur clairement exprimée et manifestée sans la comprendre.

Quant aux caractères distinctifs du *chœur* et de la *nef*, je me bornerai à ce qui suit. Le grand autel, ce centre proprement dit du culte, s'élève dans le chœur et le consacre comme lieu destiné au clergé, en opposition avec l'assemblée des fidèles, qui a sa place marquée dans la nef, où est aussi la chaire à prêcher. Des degrés plus ou moins nombreux conduisent au chœur; de sorte que toute cette partie et ce qu'elle nous offre sont visibles de tous les points du temple. De même, le chœur, sous le rapport des décorations, est plus orné; et, cependant, comparé à la nef, même la hauteur des voûtes étant égale, il est plus sérieux, plus solennel, plus sublime. Mais, avant tout, c'est ici que l'édifice, avec des piliers plus rapprochés et plus épais, par lesquels la largeur s'efface de plus en plus, se ferme totalement. Le tout paraissant s'élever d'une manière plus calme et plus haute, aboutit à une enceinte parfaitement fermée; tandis que les transepts laissent encore, par les portes d'allée et venue,

une libre communication avec le monde extérieur. — Quant à l'*orientation*, le chœur est tourné du côté de l'est; la nef à l'ouest; les transepts au nord et au sud. Cependant, il existe aussi des églises avec un double chœur; l'un au levant; l'autre au couchant, et où les portails principaux sont aux transepts. — La pierre pour le baptême, cette consécration de l'entrée de l'homme dans le sein de l'église, est élevée dans une espèce de portique, auprès de l'entrée principale. Pour que les fidèles puissent se recueillir plus en particulier, se distribuent autour de l'édifice, principalement autour du chœur et de la nef, de petites chapelles, qui forment chacune, en quelque sorte, une nouvelle église. Tel est l'ordonnance générale de l'édifice.

Maintenant, dans une pareille cathédrale, il y a place pour tout un peuple. Car ici, la foule des fidèles d'une ville et de toutes la contrée environnante ne doit pas se réunir autour de l'édifice mais dans son intérieur. De même aussi, tous les intérêts si variés de la vie qui touchent à la religion trouvent aussi place à côté les uns des autres. Aucune division bien fixe de bancs régulièrement rangés ne partage et ne resserre le vaste espace. Chacun va et vient tranquillement, s'arrête, prend une chaise, s'agenouille, fait sa prière et s'éloigne de nouveau. Si ce n'est à l'heure de la grand'messe, les choses les plus diverses se font dans le même temps. Ici on prêche; là on porte un malade; une procession passe lentement; plus loin

on baptise ; ou c'est un mort que l'on apporte à l'église. Dans un autre lieu un prêtre dit la messe et bénit des époux ; et partout le peuple est répandu au pied des autels et des images des saints. Un seul et même édifice renferme à la fois toutes ces actions si diverses. Mais cette multiplicité et cette variété d'actions isolées disparaît dans son perpétuel changement devant la vaste étendue et la grandeur de l'édifice. Rien n'en remplit l'ensemble ; tout passe et s'écoule rapidement ; les individus, leurs mouvements et leurs actes déterminés se perdent, se disséminent comme une vivante poussière dans cette immensité. Le fait momentané n'est visible que dans son instabilité rapide ; et au-dessus s'élèvent ces espaces infinis, ces constructions gigantesques, avec leur ferme structure et leurs immuables formes.

Tels sont les principaux caractères qui distinguent l'intérieur de l'église gothique. Il ne faut chercher ici, à proprement parler, aucune conformité à un but positif ; mais tout est approprié au recueillement intérieur de l'ame, retirée dans les profondeurs de sa nature intime, et à son élévation au-dessus de tout ce qui est particulier et fini. Ainsi, ces édifices, sombres dans leur intérieur, sont séparés de la nature par un espace entièrement fermé de toutes parts ; en même temps, ils ne sont pas moins achevés dans leur plus petits détails que sublimes par leur grandeur et leur élévation prodigieuse.

2° Si nous considérons maintenant l'*extérieur*, il a été déjà dit plus haut, qu'à la différence du temple grec, dans l'architecture gothique, la forme extérieure, la décoration et la disposition des murailles, etc., étaient déterminées par l'intérieur, parce que l'extérieur doit apparaître seulement comme une enveloppe de l'intérieur.

Comme conformes à cette dépendance, les points suivants méritent particulièrement d'être remarqués.

D'abord, la forme totale *en croix* laisse reconnaître dans son plan la disposition semblable de l'intérieur, puisqu'ainsi le chœur et la nef se détachent des transepts; elle fait aussi distinguer à l'œil la hauteur inégale des bas-côtés de celle de la nef et du chœur.

Ensuite, la *façade* principale, comme l'extérieur de la nef et des bas côtés, correspond aussi à la structure de l'intérieur dans les *portails*. Une porte principale qui conduit dans la nef est placée entre les entrées plus petites des bas côtés, et indique, par le rétrécissement ménagé pour la perspective, que l'extérieur doit se rapetisser, se rétrécir, disparaître, pour donner accès dans l'intérieur. Celui-ci s'annonce déjà aux yeux. Pour conduire à ce mystérieux asile, l'extérieur se creuse lui-même; de même que l'ame lorsqu'elle rentre en elle-même s'enfonce peu à peu dans ses profondeurs. Ensuite, au-dessus des portails latéraux, s'élèvent également, en rapport immédiat avec l'intérieur, des fenêtres colossales; de même que

les portails s'élèvent en forme ogivale comme celle qui est employée spécialement pour les arcades de l'intérieur. Sur le grand portail s'ouvre un grand cercle, la rosace, qui appartient également en propre à ce genre d'architecture, et ne convient qu'à elle. Quand elle manque, elle est remplacée par une fenêtre en ogive encore plus colossale. Les façades des transepts offrent une semblable ordonnance. Les murailles de la nef, du chœur, des bas côtés, quant à la forme des fenêtres et à celle des murs solides intermédiaires, se modèlent extérieurement sur l'intérieur et le manifestent au dehors.

Mais, d'un autre côté, l'extérieur, malgré le lien étroit qui l'unit avec la forme et le plan de l'intérieur, qu'il a pour destination d'enfermer, n'en commence pas moins à prendre un aspect indépendant. Sous ce point de vue, nous pouvons mentionner les *contreforts*. Ceux-ci prennent la place des nombreux piliers de l'intérieur et sont comme les points d'appui nécessaires à l'élévation et à la solidité de l'ensemble. En même temps, ils manifestent à l'extérieur, dans leur distance, leur nombre, etc., la division des rangs de piliers intérieurs, quoiqu'ils ne reproduisent pas leur forme propre; au contraire, plus ceux-ci s'élèvent, plus ils se ramassent en talons, pour présenter plus de force.

En troisième lieu, néanmoins, comme l'intérieur ne doit être en lui-même qu'une enceinte fermée de toutes parts, ce caractère doit s'effacer dans la forme extérieure et faire entièrement place au type ascen-

sionnel. Par là, l'extérieur obtient une forme indépendante de l'intérieur, forme qui se manifeste principalement par la tendance à s'élever de tous côtés en aiguilles, comme une forêt montante de pyramides superposées.

A cette tendance se rattachent déjà les triangles très élancés, qui s'élèvent indépendamment des ogives au-dessus des portails, particulièrement ceux de la façade principale, et aussi au-dessus des fenêtres colossales de la nef et du chœur. Le toit, dont le pignon apparaît surtout dans la façade principale des transepts, affecte également la forme en pointe. De même les contreforts, qui de toutes parts se terminent en tourelles, offrent à l'œil, comme les piliers de l'intérieur, une forêt de troncs, de rameaux et d'arcades, qui dresse dans les airs ses cimes pointues.

Mais ce sont les *tours* qui élèvent, de la manière la plus libre, leur tête sublime dans les airs. En elles, en effet, se concentre, en quelque sorte, la masse totale de l'édifice pour s'élancer librement à une hauteur que l'œil ne peut calculer, sans toutefois perdre son caractère de calme et de solidité. De pareilles tours sont situées, soit à la façade principale, au-dessus des deux bas-côtés, tandis qu'une troisième tour plus massive, s'élève du point où se rencontrent les voûtes des transepts, de la nef et du chœur, ou bien une seule tour fait la façade principale et occupe la largeur entière de la nef. Telle est, du moins, la disposition qui s'offre le plus ordinaire-

ment. Sous le rapport du culte, les tours servent à loger les cloches ; et le son des cloches appartient en propre au culte chrétien. Cette voix, à la fois simple et vague, est éminemment propre, par son caractère solennel, à porter au recueillement. Cependant elle n'est qu'une première préparation qui vient encore du dehors. Le son articulé, au contraire, par lequel s'exprime un ensemble déterminé de sentiments et d'idées, est le chant qui ne se fait entendre que dans l'intérieur de l'église. La voix inarticulée ne peut trouver sa place que dans l'extérieur de l'édifice; elle retentit du haut des tours, et de ces hautes et pures régions se répand au loin sur la terre.

III. En ce qui regarde l'*ornementation*, j'ai déjà indiqué les caractères principaux.

Le premier point qui serait à développer, concerne l'importance des ornements, en général, dans l'architecture gothique. L'architecture classique conserve une sage mesure dans la décoration de ses édifices. Mais comme, dans l'architecture gothique, il s'agit principalement de faire paraître plus grandes et surtout plus hautes qu'elles ne le sont réellement les masses qu'elle superpose, elle ne se contente plus des simples surfaces. Elle les divise, les découpe partout dans des formes qui, elles-mêmes, expriment la tendance ascensionnelle. Des piliers, des ogives et, au-dessus, des triangles qui se dressent en

pointes, reparaissent dans les ornements. De cette façon, l'unité simple des grandes masses est divisée et façonnée jusque dans les plus petits détails et les dernières particularités. Ce qui fait que l'ensemble offre, en lui-même, un prodigieux contraste. D'un autre côté, l'œil saisit les lignes fondamentales qui se dessinent dans des dimensions gigantesques, mais d'une ordonnance facile; il se perd, d'un autre côté, dans une multiplicité et une variété infinies d'ornements. De sorte qu'à la plus haute généralité et simplicité, s'opposent la plus grande particularité et variété de détails; de même que, dans la méditation chrétienne, par une opposition semblable, l'ame, à mesure qu'elle s'enfonce dans un monde infini, le repeuple de choses finies, et se perd dans les détails et les particularités de ses minutieuses analyses. Ce contraste, d'ailleurs, doit inviter à la méditation, comme cette élévation éveille le sentiment du sublime. Du reste, la chose principale, dans ce mode de décoration, consiste à ne pas briser les lignes principales par la multiplicité et la variété des ornements, mais à les faire dominer et apparaître nettement à travers cette multiplicité, comme l'essentiel à qui tout se rapporte. C'est dans ce cas seulement que les édifices gothiques conservent la solennité de leur sérieux grandiose. De même que la méditation religieuse, tout en se promenant à travers les particularités du sentiment et tous les rapports de la vie individuelle, doit graver dans le cœur, en traits ineffa-

çables, les principes généraux et fixes, de même aussi les types fondamentaux de l'architecture doivent toujours tout ramener à ces lignes principales, devant lesquelles s'effacent les divisions, les interruptions et les ornements les plus divers.

Un second côté à considérer dans l'ornementation de ces édifices, est également en harmonie avec le caractère de l'art romantique. Le romantique, en général, a, d'abord, pour principe, la concentration intérieure, le retour de l'ame sur elle-même. D'un autre côté, l'intérieur doit se refléter dans l'extérieur, et, de là, revenir sur lui-même. Or, dans l'architecture, c'est la masse visible et matérielle, étendue, dans laquelle est manifesté, autant que cela est possible, ce qu'il y a de plus spirituel. Avec de pareils matériaux, il ne reste plus autre chose à faire à la représentation artistique, que de ne pas laisser la matière, la masse, régner dans sa matérialité même, mais de la percer, de la briser, de la morceler en tous sens, de lui enlever l'apparence de sa consistance naturelle et son indépendance propre. Sous ce rapport, les ornements, surtout à l'extérieur, qui montre moins la destination du temple, celle d'être une enceinte fermée, offrent l'aspect de la pierre partout sculptée et ciselée, d'un réseau jeté sur la surface entière. Et il n'existe aucune architecture qui, avec des masses aussi gigantesques, aussi pesantes, d'une aussi solide structure, offre, à un pareil degré de perfection, le type de la légèreté et de l'élégance.

En ce qui concerne, en troisième lieu, le mode et la disposition des ornements, il est seulement à remarquer qu'en dehors des ogives, des piliers, des cercles, etc., les formes rappellent le règne organique, proprement dit. C'est ce qu'indique déjà cette masse percée à jour, façonnée et travaillée en tout sens. Viennent ensuite, expressément, les feuilles, les fleurons, les rosettes, et dans les entrelacements, à la manière des arabesques, des figures d'hommes et d'animaux, en partie réelles en partie fantastiques. L'imagination romantique montre aussi, par là, dans l'architecture, sa richesse par des inventions et des combinaisons singulières d'éléments hétérogènes; quoique, d'un autre côté, à l'époque du style gothique le plus pur, une répétition constante des mêmes formes simples ait été observée, même dans les ornements, comme, par exemple, dans les ogives des fenêtres.

III. Des différents genres d'Architecture romantique.

Le dernier point, sur lequel j'ajouterai encore quelques mots, regarde les principales formes dans lesquelles s'est développée l'architecture romantique, quoiqu'il ne s'agisse ici, en aucune façon, de donner une histoire de cette branche de l'art.

Il faut bien distinguer de l'architecture gothique, telle que je l'ai décrite plus haut, ce qu'on appelle l'architecture *romane*, qui a son origine dans l'architecture romaine. La plus ancienne forme des églises chrétiennes rappelle celle des basiliques, puisque primitivement elles n'étaient autres que ces édifices publics de l'époque impériale, de grandes salles oblongues avec un comble en bois, telles que Constantin les abandonna aux chrétiens. Dans ces salles se trouvait une tribune. Lorsque les fidèles se réunissaient pour le service divin, le prêtre s'y plaçait pour chanter, pour parler ou pour lire ; ce qui peut avoir donné l'idée du chœur. L'architecture chrétienne emprunta, de la même manière, à l'architecture classique, les autres formes, comme, par exemple, l'usage des colonnes avec des pleins cintres, les ro-

tondes et tout le mode d'ornementation, particulièment dans l'empire romain d'Occident. Dans celui d'Orient, on paraît aussi être resté fidèle au même genre d'architecture jusqu'au temps de Justinien. Et, en même temps, ce qui fut bâti en Italie par les Ostrogoths et les Lombards conserva, dans les parties essentielles, le caractère fondamental du style romain. — Dans l'architecture postérieure de l'empire bysantin, s'introduisirent plusieurs changements. Le centre, est marqué par une rotonde supportée par quatre piliers et à laquelle s'adaptent ensuite différentes constructions pour les usages particuliers du rite grec, différent du romain. Mais il ne faut pas confondre avec cette architecture, particulière à l'empire byzantin, celle que l'on désigna par la dénomination générale d'architecture *Bizantine*, et qui fut employée en Italie, en France, en Angleterre et en Allemagne jusqu'à la fin du douzième siècle.

C'est au treizième siècle que se développa l'architecture gothique sous sa véritable forme, celle dont nous avons indiqué plus haut les principaux caractères. De nos jours, on a nié qu'elle nous vînt des Goths, et on l'a appelée allemande ou germanique. Nous pouvons néanmoins conserver l'ancienne dénomination qui est plus usitée. En Espagne, en effet, se trouvent des traces très anciennes de cette architecture, et qui indiquent un rapport avec les événements historiques, puisque les rois goths, refoulés dans les montagnes de l'Asturie et de la Galice, s'y

maintinrent indépendants. Par là, sans doute, une affinité intime entre l'architecture gothique et l'architecture arabe paraît vraisemblable. Cependant, elles sont essentiellement distinctes. Car le trait caractéristique de l'architecture arabe du moyen âge n'est pas l'ogive, mais ce qu'on appelle le *fer à cheval*. Et, d'ailleurs, des édifices qui sont destinés à un tout autre culte nous offrent une richesse et une magnificence orientales, des ornements semblables à des plantes, et d'autres décorations où se mêlent extérieurement le style romain et celui du moyen âge.

Parallèlement à ce développement de l'architecture religieuse, apparaît aussi l'*architecture civile*, qui reproduit, en le modifiant, de son point de vue, le caractère des monuments religieux. Mais, dans l'architecture civile, l'art a encore une carrière peu étendue, parce qu'ici des fins bornées, ainsi qu'une multitude de besoins, réclament une satisfaction plus précise, et ne laissent le champ libre à la beauté que dans les décorations. Outre l'eurythmie générale des formes et des proportions, l'art ne pourra bien se montrer que dans la décoration des façades, des escaliers, des fenêtres, des portes, des pignons, des tours, etc.; de telle sorte, toutefois, que le but d'utilité reste le principe déterminant et dominant. Au moyen âge, c'est principalement l'habitation fortifiée, le *château fort*, qui apparaît comme le type principal, non seulement sur des hauteurs isolées et des

collines escarpées, mais aussi dans les villes, où chaque palais, chaque habitation principale d'une famille, en Italie, par exemple, prenait la forme d'une petite forteresse ou d'un château. Les murs, les portes, les tours, les ponts-levis sont ici déterminés par le besoin, et sont seulement ornés et embellis par l'art. La solidité, la sûreté de défense, jointes à la magnificence grandiose, à l'individualité vivante des formes particulières et à leur harmonie, constituent ici le caractère essentiel de ce genre, dont la description nous menerait trop loin.

Comme complément, enfin, nous pouvons encore mentionner brièvement *l'art des jardins*. Cet art, non seulement crée autour de l'homme une seconde nature destinée à son agrément; il attire aussi dans son cercle, en les façonnant toutefois, les paysages de la nature, et les traite selon les règles de l'architecture, comme servant d'entourage à des édifices. Je me contenterai de citer ici, pour exemple, la terrasse tout-à-fait grandiose de *Sans-Souci*.

En ce qui touche l'art des jardins, proprement dit, nous pouvons parfaitement distinguer en lui l'élément *pittoresque* de l'élément architectural. Le genre du *parc*, en effet, n'est pas, à proprement parler, architectonique. Il n'y a dans ces objets libres de la nature rien qui offre l'aspect d'une construction; c'est un tableau qui laisse à ces objets leur caractère propre

et s'efforce de reproduire la grande et libre nature. En effet, ce qui nous plaît dans ce paysage, dont la mobile variété met sous nos yeux des rochers, avec leur grandes et rudes masses, des vallées, des bois, des prairies, des gazons, des ruisseaux qui serpentent, de larges fleuves, avec leurs rives animées, des lacs tranquilles, couronnés d'arbres, de bruyantes cascades, c'est que tout cela est réuni, resserré dans un même espace pour former un seul et même ensemble. C'est de cette façon que déjà l'art des jardins des Chinois présente des paysages entiers, avec des lacs et des îles, des rivières, des quartiers de rocher, etc. Dans de semblables parcs, surtout ceux de ces derniers temps, d'abord, tout doit conserver la liberté de la nature elle-même; tandis que, d'un autre côté, celle-ci est travaillée et façonnée avec art, sous les conditions du terrain donné; ce qui constitue un désaccord qui ne peut être complètement levé. Il n'y a, sous ce rapport, rien qui soit de plus mauvais goût que l'affectation, partout visible, de l'absence de but, qu'une pareille violence qui vient de l'arbitraire. Sans compter que le caractère propre de régularité qui doit être dans les jardins a disparu. Un jardin, en effet, a pour destination de servir à l'agrément de la promenade, à la conversation dans un lieu qui n'est plus la nature proprement dite, mais la nature façonnée par l'homme pour son propre usage, pour lui servir d'entourage, en un mot, dans un lieu arrangé par lui et pour lui. Un grand parc, au contraire,

surtout, lorsqu'il est parsemé de petits temples chinois, de mosquées turques, de châtelets, de ponts, d'hermitages, que sais-je? de toutes sortes de curiosités étrangères, prend déjà ainsi la prétention de fixer sur soi les regards; on veut qu'il soit quelque chose, qu'il ait un sens par lui-même. Mais alors ce plaisir, qui est, en effet, bientôt satisfait, s'efface si vite que l'on ne peut, sans dégoût, regarder deux fois le même objet; car cet ingrédient ne présente aux regards rien d'infini, rien qui exprime l'ame vivante de la nature; et d'ailleurs, relativement à l'entretien, à la conversation dans la promenade, il n'est qu'une distraction ennuyeuse et importune.

Un jardin, comme tel, ne doit être qu'un agréable entourage et rien de plus; il ne doit point se faire valoir lui-même, ni distraire l'homme de l'homme, le faire sortir de son intérieur. L'architecture, avec ses lignes géométriques, avec l'ordre, la régularité, la symétrie, a ici sa place; elle arrange et dispose les objets de la nature eux-mêmes architectoniquement. L'art des jardins des Mongols, de l'autre côté de la grande muraille, dans le Thibet, les paradis de la Perse, se conforment davantage à ce type. Ce ne sont nullement des parcs anglais, mais des salles, avec des fleurs, des fontaines, des jets d'eau, des cours, des palais, où l'homme séjourne au sein d'une nature magnifique, grandiose, où tout est disposé avec prodigalité pour les besoins et la commodité de l'homme. Mais c'est surtout dans l'art français des

jardins que le principe architectonique a été appliqué. Il est le complément ordinaire de la construction des grands palais; il plante les arbres en grandes allées, dans une parfaite régularité, les taille, élève des murs et des haies, et transforme ainsi la nature elle-même en une vaste habitation sous un ciel libre.

DEUXIÈME SECTION.

SCULPTURE.

INTRODUCTION.

A la nature inorganique, première manifestation de l'esprit, telle que l'architecture est capable de la façonner conformément aux règles de l'art, s'oppose l'esprit lui-même. L'élément spirituel doit désormais faire le fond véritable des œuvres de l'art et de ses représentations. Nous avons déjà vu la nécessité de ce progrès. Il est dans l'idée même de l'esprit qui se distingue dans sa nature interne, ou sa *subjectivité*, et dans son existence externe, ou son *objectivité*. Dans l'œuvre d'architecture, le principe interne perce bien à travers les formes extérieures, mais sans pouvoir les

pénétrer complètement, et faire de l'objectif la manifestation adéquate de l'esprit, montrer celui-ci tel qu'il est. L'art donc abandonne le règne inorganique dont l'architecture, dans son assujettissement aux lois de la matière et de la pesanteur, s'est, en vain, efforcée de faire une expression plus parfaite de l'esprit ; il se retire dans le monde intérieur qui, maintenant, apparaît libre, dans sa haute vérité, dégagé de tout mélange avec la matière inerte. C'est sur ce chemin, que parcourt l'esprit en se détachant de l'existence physique et matérielle pour revenir sur lui-même, que nous rencontrons la sculpture.

Mais le premier pas que nous faisons dans cette région nouvelle n'est encore nullement le retour de l'esprit sur lui-même, la conscience réfléchie de son existence intérieure ou subjective; ce qui nécessiterait, pour sa représentation, un mode de manifestation purement *idéal.* L'esprit ne se saisit d'abord qu'autant qu'il s'exprime encore dans l'existence *corporelle* et y trouve sa forme homogène. L'art qui prend pour objet ce moment du développement de l'esprit sera, dès lors, appelé à représenter l'individualité spirituelle dans le domaine des choses matérielles encore, il y a plus, immédiatement matérielles. En effet, la parole, le discours, sont aussi une manifestation de l'esprit par des signes extérieurs. Mais ceux-ci n'ont aucune valeur propre sous le rapport physique Comme sons, mouvements, vibrations d'un corps, d'un élément particulier, de l'air, ils jouent le rôle de simples

véhicules de la pensée. Le corps, proprement dit, au contraire, est la matière étendue. Tels sont la pierre, le métal, l'argile, en un mot le solide avec ses trois dimensions. Or, la forme qui convient à l'esprit, c'est, comme nous l'avons vu, le corps réel par lequel la sculpture représente l'esprit sous l'aspect de l'étendue complète.

Sous ce rapport, la sculpture se trouve encore au même degré que l'architecture, puisqu'elle façonne l'élément physique dans sa forme *matérielle* ou étendue. Elle s'en distingue cependant, en ce qu'elle ne travaille pas la matière inorganique comme quelque chose d'étranger à l'esprit, de manière à en faire un simple appareil approprié à son usage, se bornant à la revêtir de formes qui ont leur but en dehors d'elles-mêmes. Elle représente, au contraire, l'être spirituel lui-même, ayant en soi sa propre fin, libre et indépendant, dans son idée même, et cela, dans une forme corporelle qui convient essentiellement à son individualité. En même temps, elle offre aux yeux les deux termes, le corps et l'esprit, comme formant un seul et même tout, comme inséparables. L'œuvre de sculpture s'affranchit, dès lors, de la destination imposée à l'architectnre, celle de servir à l'esprit de simple enveloppe matérielle. Elle existe par elle-même et pour elle-même. Mais, malgré cette différence, l'image façonnée par la sculpture reste dans un rapport essentiel avec les objets qui l'environnent. On ne peut faire une statue, un groupe, encore moins un bas-

relief, sans prendre en considération le lieu où ils doivent être placés. Et non-seulement l'artiste doit y songer avant de mettre la dernière main à son œuvre; mais déjà cette appropriation à la nature extérieure, à la disposition de l'espace, ou du local, doit exister dans la conception première. Par là, la sculpture conserve un rapport durable, principalement avec l'enceinte architecturale. La première destination des statues fut d'être faites pour les temples, d'être placées dans la *Cella;* de même que la peinture fournit des tableaux d'autel aux églises chrétiennes. Or, les statues ne sont pas seulement destinées aux temples et aux églises : les salles, les escaliers, les jardins, les places publiques, les portes, les colonnes isolées, les arcs de triomphe, sont animés et, en quelque sorte, peuplés par les images de la sculpture. Il y a plus, indépendamment du local, chaque statue exige, comme sa place, son terrain propre, un piédestal. Mais c'en est assez sur les rapports de la sculpture et de l'architecture.

Si nous comparons maintenant la sculpture avec les autres arts, ce sont principalement la *Poésie* et la *Peinture* qu'il faut considérer. Les statues isolées ou formant des groupes nous offrent la forme corporelle animée par l'esprit, l'homme tel qu'il est. La sculpture paraît donc posséder la manière la plus conforme à la nature de représenter le principe spirituel. La peinture et la poésie sont, au contraire, moins naturelles. La première, en effet, au lieu des trois dimen

sions de l'étendue, qui constituent, en réalité, la forme humaine et celle des autres êtres, n'emploie que la surface. Quant au discours, il exprime encore moins le corporel; il ne peut qu'en transmettre l'idée par le son.

Cependant, il en est tout autrement. Si l'image créée par la sculpture paraît offrir quelque chose de plus naturel, précisément, cette forme corporelle, représentée par la matière pesante, n'est pas la vraie nature de l'esprit comme tel. Celui-ci, au contraire, ne s'exprime bien que par la parole, par les actions qui révèlent et développent sa pensée intime, et le montrent tel qu'il est; et, sous ce point de vue, la sculpture devra être inférieure surtout à la poésie. Les arts du dessin, il est vrai, l'emportent par la clarté plastique, qui nous met sous les yeux la forme corporelle. Et encore, la poésie ne peut elle pas décrire la figure de l'homme, sa chevelure, son front, ses joues, sa taille, son vêtement, son maintien? Elle ne le fait pas avec la même précision et la même exactitude; mais, ce qui lui manque sous ce rapport, l'imagination y supplée. Celle-ci, d'ailleurs, n'a pas besoin, pour se les représenter, d'une détermination aussi exacte et aussi détaillée. La poésie montre, avant tout, l'homme *en action*, l'homme agissant en vertu de ses idées et de ses passions, accomplissant sa destinée dans les diverses circonstances de la vie; elle reproduit ses impressions, ses discours, les révélations de son ame, les événements extérieurs.

C'est ce que ne peut faire la sculpture, ou du moins ce qu'elle fait très imparfaitement. Elle n'est capable de représenter ni les sentiments internes de l'ame, ni les passions déterminées qui l'agitent, ni une suite d'actions, comme le fait la poésie. Elle n'offre le caractère général de l'individu qu'autant que le corps l'exprime dans un moment déterminé, et cela sans mouvement, sans action vivante, sans développement.

Elle le cède aussi, sous ce rapport, à la *Peinture*. Dans la peinture, en effet, par la couleur du visage, la lumière et les ombres, l'expression de l'esprit, non-seulement acquiert dans le sens du naturel, une plus grande exactitude matérielle, mais elle y gagne, surtout du côté du caractère physiognomique et pathognomique, une vérité et une vitalité supérieures. Aussi, pourrait-on croire, au premier moment, qu'il manque quelque chose à la sculpture, et qu'elle ferait bien d'ajouter à sa prérogative de reproduire les trois dimensions, les avantages de la peinture. N'est-ce pas, en effet, arbitrairement qu'elle abandonne la couleur à la peinture? N'est-ce pas une pauvreté, une maladresse d'exécution que de se borner à un seul côté de la réalité, à la forme matérielle, et de s'abstraire à un tel point? C'est ainsi que les silhouettes et la gravure ne sont qu'un simple moyen subsidiaire, commandé par la nécessité. Or, on ne peut parler d'un pareil arbitraire dans l'art véritable. — La forme que représente la sculpture n'est, il est

vrai, qu'un côté abstrait du corps humain, réel et vivant. Elle n'offre aucune diversité de couleurs et de mouvements. Mais cela n'est pas une imperfection accidentelle; ce sont des bornes que l'art s'est posées à lui-même, en vertu de son essence, dans l'emploi de ses matériaux et dans son mode de représentation. L'art est un produit de l'esprit, et de l'esprit parvenu à un degré supérieur de son développement. Dès-lors, ses œuvres doivent avoir pour but un fond déterminé et un mode de représentation artistique, distincts de tous les autres. Il en est ainsi de l'art comme des diverses sciences. La géométrie ne s'occupe que de l'espace; la jurisprudence du droit; la philosophie du développement de l'idée éternelle et de sa réalisation dans le monde physique et moral. Elles développent diversement ces objets divers, sans qu'aucune d'elles représente complètement ce que l'on appelle la réalité concrète, dans le sens que l'on attache communément à ce terme.

L'art, comme toute création de l'esprit, procède par degrés. Ce qui est séparé dans la pensée, quoique non dans la réalité, il le sépare également. Il maintient par conséquent ces degrés fortement distincts, pour les développer selon leurs caractères déterminés. Ainsi, dans les matériaux étendus sur lesquels s'exercent les arts du dessin, on doit distinguer par la pensée et séparer l'un de l'autre, le corps, proprement dit, avec la totalité de ses dimensions, et sa forme abstraite, l'*apparence* visible en soi, plus particularisée

d'ailleurs, plus vivante sous le rapport de la diversité des couleurs. La sculpture s'arrête au premier degré, à la forme humaine proprement dite, qu'elle façonne comme un corps stéréométrique, d'après sa simple configuration déterminée par les dimensions de l'espace.

L'œuvre d'art qui apparaît sous une forme physique et qui a besoin d'un spectateur, suppose, il est vrai, un élément étranger, la lumière qui se particularise dans la couleur. Mais l'art qui, le premier, a pour objet la forme du corps humain, comme expression de l'esprit, ne va, dans cette représentation, que jusqu'au premier mode de l'existence naturelle et même encore générale, jusqu'à la simple manifestation dans la lumière, sans admettre la combinaison de celle-ci avec l'obscur, ce qui donne la couleur. C'est à ce degré que s'arrête la sculpture dans la carrière que l'art parcourt dans son développement nécessaire. Car les arts du dessin qui ne peuvent, comme la poésie, embrasser la totalité des apparences visibles en s'adressant à l'imagination, doivent les développer séparément.

Par là, nous conservons, d'une part, l'*objectivité* (1), qui, par cela même qu'elle n'est pas la forme propre de l'esprit, s'oppose à lui comme nature inorganique. Cet élément, l'architecture le transforme en un symbole simplement indicatif qui n'a pas en lui-

(1) Le côté matériel et visible. C. B.

même son sens spirituel. L'extrême opposé de l'objectivité comme telle est la *subjectivité*, l'ame dans la particularisation parfaite de toutes ses tendances et de ses dispositions, de ses passions, de ses mouvements intérieurs et extérieurs, de ses actions, etc.

Entre ces deux extrêmes, nous rencontrons *l'individualité spirituelle*, déterminée, il est vrai, mais non encore plongée dans les profondeurs du sentiment. Ici, au lieu de la particularité *subjective*, domine encore la généralité substantielle de l'esprit, de ses fins et de ses traits caractéristiques. Dans cette généralité, l'ame ne s'est pas encore repliée sur elle-même comme unité purement spirituelle. Ensuite, à ce point intermédiaire, elle participe encore de l'objectif, de la nature inorganique; elle implique même l'existence corporelle, le corps comme approprié à l'esprit, lui convenant et le manifestant à la fois. C'est sous cette forme extérieure qui ne reste plus opposée à l'élément intérieur, que doit être représentée l'individualité spirituelle, non encore comme *vivante*, c'est-à-dire retournée au centre de l'individualité spirituelle, mais comme forme extérieure et visible. L'esprit est fondu avec elle, mais sans paraître se dégager de cette extériorité pour se replier sur lui même comme esprit.

Ici se précisent les deux points déjà indiqués plus haut. La sculpture, au lieu de se servir, pour son mode d'expression, de représentations symboliques qui se bornent à indiquer l'esprit, emploie la forme

humaiue qui le manifeste réellement. Mais, comme représentation de l'ame privée de passion et de sentiment déterminé, elle peut d'autant mieux se contenter de l'extérieur de la forme humaine en elle-même, dans laquelle l'ame est comme répandue sur tous les points. Telle est aussi la raison pour laquelle la sculpture ne représente pas l'esprit en action, dans une succession de mouvements ayant un but déterminé, ni engagé dans des entreprises et des actions qui manifestent un caractère. Elle le présente, en quelque sorte, restant objectif, et par conséquent, de préférence dans une attitude calme, ou lorsque le mouvement et le groupement n'indiquent qu'un premier commencement d'action. Mais elle se garde bien de représenter l'ame entraînée dans toutes les collisions, les luttes intérieures ou extérieures, ou se développant dans une multiplicité d'actions extérieures. Aussi, par cela même que la sculpture offre à nos yeux l'esprit absorbé dans la forme corporelle destinée à le manifester par son ensemble, il lui manque le point essentiel où se concentre l'expression de l'ame comme ame, le regard de l'œil, ainsi que nous le ferons voir avec plus de développement dans la suite. D'un autre côté, comme la sculpture n'a pas pour objet l'individualité qui se particularise, qui se déploie dans une multiplicité d'actions, elle n'a pas non plus besoin, pour son mode de représentation, comme la peinture, de la magie des couleurs qui, par la finesse et la variété de leurs nuances, sont

propres à exprimer toute la richesse des traits partí culiers du caractère et à manifester l'ame tout entière avec tous les sentiments qui l'agitent. Encore moins lui est-il nécessaire de manifester ce qui se passe dans ses intimes profondeurs, par le regard de l'œil. La sculpture ne doit pas admettre les matériaux dont elle n'a pas encore besoin au degré particulier où elle s'arrête. Elle n'emploie, par conséquent, que la forme et les dimensions totales du corps, non les couleurs de la peinture. L'image façonnée par la sculpture est, dans sa totalité, d'une seule couleur, de marbre blanc, par exemple; elle n'offre aucune variété de couleurs. De même aussi, les métaux sont à son service, cette matière première, uniforme, identique à elle-même, qui offre comme l'aspect d'une lumière ruisselante, sans opposition ni harmonie de couleurs.

C'est une chose qui montre le grand sens et le génie des Grecs que d'avoir saisi ce point et d'avoir su le maintenir. A la vérité, la sculpture grecque, à laquelle nous devons surtout nous arrêter, nous offre aussi bien des exemples de statues de diverses couleurs; mais d'abord, il faut distinguer le commencement et la fin de l'art de ce qu'il a produit à l'époque de sa plus haute perfection. Pareillement, nous devons écarter ce qui a été introduit dans l'art par l'élément traditionnel ou religieux et ne lui appartient pas en propre. Nous l'avons déjà vu en parlant de l'art classique en général, il ne représente

pas immédiatement et complètement l'idéal, quoique celui-ci constitue son caractère fondamental, il est obligé d'écarter d'abord beaucoup d'éléments qui lui sont étrangers. Il en est de même de la sculpture; elle doit parcourir plusieurs degrés antérieurs avant d'atteindre à sa forme définitive, et ses commencements sont très-différents du haut point de perfection où elle est parvenue plus tard. Les ouvrages de l'ancienne sculpture sont de bois peint; telles sont les idoles égyptiennes; on en trouve aussi de pareilles chez les Grecs. Mais on doit exclure de semblables objets de la sculpture proprement dite, lorsqu'il s'agit de déterminer son idée fondamentale. On ne peut donc nier qu'il ne se présente plusieurs exemples de statues peintes; mais plus le goût artistique se développe, plus la sculpture « se débarrasse du luxe des couleurs qui ne lui convient pas. Vêtue de blanc, elle ne se servit au contraire de la lumière et des ombres qu'afin de donner à ses œuvres, plus de douceur et de calme, et de répandre sur elles une clarté bienfaisante pour les yeux du spectateur. (1) » Contre l'uniformité de couleur du marbre, on peut objecter, sans doute, non seulement les nombreuses statues d'airain, mais bien plus encore les plus grands et les plus beaux ouvrages qui, comme par exemple le Jupiter de Phidias, étaient de diverses couleurs. Mais il n'est pas question ici de l'absence de couleur con-

(1) Meyer, *Hist. des Arts du Dessin chez les Grecs*, t. 1, p. 119.

sidérée d'une manière aussi abstraite et aussi absolue. D'abord, l'ivoire et l'or ne sont encore nullement l'emploi des couleurs de la peinture. Ensuite, les divers ouvrages d'un art particulier ne maintiennent pas toujours, dans la réalité, l'idée fondamentale dans une aussi stricte invariabilité; ils sont obligés de se prêter d'une manière plus vivante à des fins diverses; ils ont un local différent, et par là s'harmonisent avec des circonstances extérieures qui, dès-lors, modifient leur type propre. Ainsi, les images de la sculpture étaient souvent faites d'une matière riche comme l'or et l'ivoire; en outre, elles étaient assises sur des siéges magnifiques, ou reposaient sur un piédestal lui-même façonné avec art et où le luxe avait déployé ses prodigalités; elles avaient des ornements précieux, afin que le peuple, en contemplant des ouvrages d'une telle magnificence pût, en même temps, jouir du spectacle de sa puissance et de sa richesse. La sculpture, en particulier, par cela même qu'elle est un art plus simple, ne se renferme pas dans cette simplicité abstraite; elle apporte d'abord avec elle beaucoup d'accessoires qui tiennent à l'élément traditionnel et stationnaire, au local, aux origines. D'un autre côté, elle fait beaucoup de concessions aux besoin d'originalité qui caractérise l'esprit populaire. Car l'homme de la vie active demande une variété qui réjouisse l'œil; il veut qu'on occupe ses sens et son imagination sous plusieurs aspects. Il en est ici comme de la lecture des tragédies grecques, qui ne nous donne

aussi l'œuvre d'art que dans la forme abstraite. Dans la réalité, à la pièce s'ajoute la représentation par des acteurs vivants, le costume, les décorations scéniques, la danse et la musique. De même aussi, l'image de la sculpture, dans sa réalité extérieure, ne manque pas d'accessoires variés. Mais nous avons ici seulement à nous occuper de l'œuvre de la sculpture en elle-même; ensuite, ces côtés extérieurs ne doivent pas nous empêcher de comprendre l'idée la plus intime de la chose, dans son caractère de simplicité et d'abstraction.

Si maintenant nous passons à une *division* plus précise de cette section, la sculpture forme si bien le centre de l'art classique, que nous ne pourrons ici, comme dans l'étude de l'architecture, chercher des différences essentielles dans les formes symbolique, classique et romantique, et en faire le principe de notre division. La sculpture est l'art proprement dit de l'idéal classique; elle a, sans doute, aussi ses époques. Ainsi elle est marquée du caractère symbolique, en Egypte, par exemple. Cependant ce sont là des développements historiques et nullement des différences qui affectent l'idée même de la sculpture dans son essence. Ces représentations, par leur mode d'érection et leur destination, se rattachent plutôt à l'architecture, qu'elles n'appartiennent au but propre de la sculpture. De même, si la forme romantique de

l'art s'exprime en elles, c'est que la sculpture se dépasse elle-même. Elle ne retrouve son type véritablement plastique qu'avec le retour à la sculpture grecque. Nous devons, par conséquent, chercher un autre mode de division.

Le point central de notre étude sera, ainsi qu'il a été dit, la manière dont la sculpture atteint à *l'idéal classique* et le réalise parfaitement. Mais avant que nous puissions arriver à ce degré de développement de l'idéal, dans les représentations de la sculpture, nous avons à montrer quels sont et le *fond* et la *forme* qui conviennent en propre à la sculpture, comme art particulier, et qui l'ont conduite à représenter l'idéal classique sous la forme humaine pénétrée par l'esprit et avec les simples dimensions de l'étendue. D'un autre côté, l'idéal classique s'appuie, sans doute, sur l'individualité substantielle, mais en même temps particularisée en soi. De sorte que la sculpture ne prend pas l'idéal de la forme humaine en général, comme fond de ses réprésentations, mais l'idéal déterminé, et par là elle se développe dans des modes divers de représentation. Ces différences concernent en partie la conception et la *représentation* elles-mêmes, mais en partie aussi les *matériaux* par lesquels la conception se réalise. Ce qui, en raison des divers modes d'exécution, introduit dans l'art lui-même de nouvelles distinctions, auxquelles correspondent alors, comme dernières divisions, les degrés du *développement historique* de la sculpture.

En vertu de ces rapports, nous adopterons, dans cette étude, la marche suivante :

1° Nous nous occuperons d'abord simplement des caractères généraux qui tiennent à la nature essentielle du *fond* et de la *forme*, et qui résultent de l'idée même de la sculpture ;

2° Nous aurons à exposer ensuite en quoi consiste *l'idéal classique*, en tant que celui-ci parvient à la réalisation parfaite dans la sculpture ;

3° Enfin la sculpture, dans son développement, nous offre des modes différents de représentation et emploie diverses espèces de matériaux ; elle produit tout un monde d'ouvrages et de figures, dans lequel se font remarquer, en quelque sorte, à droite et à gauche, les formes symbolique et romantique de l'art, tandis que le classique constitue le vrai milieu plastique.

CHAPITRE PREMIER.

DU PRINCIPE DE LA VÉRITABLE SCULPTURE.

La sculpture, considérée en général, réalise ce prodige : que l'esprit s'incarne tout-à-fait dans la matière, et la façonne de telle sorte, qu'il devient présent en elle et y reconnaît sa parfaite image. Ce que nous avons à considérer, sous ce rapport, se rattache aux points suivants :

D'abord, quelles sont les manières d'être de l'esprit, susceptibles d'être représentées dans cet élément de la simple forme ou de l'étendue visible ?

En second lieu, comment les formes de l'étendue doivent-elles être façonnées pour manifester l'esprit dans la belle forme corporelle ?

Ce que nous avons à considérer ici, en général, c'est l'unité de l'*ordo rerum extensarum*, et de l'*ordo rerum idearum*, la première belle union de l'ame et du corps, en tant que l'esprit, l'élément intérieur,

dans la sculpture, ne s'exprime que dans sa forme corporelle.

En troisième lieu, cette union répond à ce que nous avons appris à connaître comme constituant l'idéal de l'art classique ; de sorte que la plastique ou la sculpture sera donnée comme l'art proprement dit de l'idéal classique.

I. Du fond essentiel de la Sculpture.

L'élément dans lequel la sculpture réalise ses conceptions est, comme nous l'avons vu, la matière sous sa forme élémentaire, générale et simple, celle de l'étendue sans aucune particularité ; ce sont les dimensions générales de l'espace, les premières formes qu'elles sont capables de recevoir pour produire la beauté. Maintenant, à ces matériaux physiques et à leur abstraite simplicité correspond surtout, comme constituant le fond de la représentation : l'*objectivité* de l'esprit ; c'est-à-dire l'esprit qui ne s'est encore distingué ni de la substance universelle, ni de l'existence corporelle, et par conséquent ne s'est pas encore replié sur lui-même, ni saisi dans sa subjectivité ; qui, en d'autres termes, n'a pas pris la conscience réfléchie de lui-même. Ici, il y a deux choses à distinguer :

1° L'esprit, comme esprit, est, à la vérité, toujours subjectivité, conscience intérieure de soi-même, toujours *moi*. Mais ce moi peut se détacher de ce qui, dans le savoir et le vouloir, dans les conceptions, les sentiments et les actions de l'homme, constitue l'*essence*, le fond *universel* et éternel de l'esprit. Il peut se poser dans son *individualité particulière*, et son exis-

tence accidentelle. Alors, c'est la personnalité seule qui se met en évidence, puisqu'elle abandonne la véritable base de l'esprit, et que dès-lors, privée de consistance, elle n'est plus en rapport qu'avec elle-même, et d'une manière tout extérieure. Dans la satisfaction personnelle, par exemple, je puis, sous un rapport il est vrai, me comporter d'une manière tout-à-fait objective, être satisfait de moi-même à cause d'une action morale et bonne en soi. Cependant je ne me sépare pas moins du fond même de l'action, comme en étant indépendant. Moi, cet être individuel que je suis, je me sépare de l'esprit universel pour me comparer à lui. L'accord de moi-même avec moi-même, dans cette comparaison, produit la satisfaction personnelle, dans laquelle le moi déterminé, l'individu, se réjouit à son propre sujet. Sans doute le moi personnel se retrouve dans tout ce que l'homme pense, veut, exécute. Mais, que dans ses pensées et ses actes, l'homme s'occupe de son moi particulier ou de ce qui constitue le fond essentiel de la conscience; qu'il s'identifie tout entier avec ce fond éternel, ou qu'il vive dans un rapport continuel avec sa propre personnalité, il y a là une grande différence.

La personne, le sujet, en s'élevant ainsi au-dessus du principe subtantiel des choses, se laisse aller à la particularité abstraite de ses inclinations, de ses caprices, des impressions passagères, et, dès-lors, dans le développement de son activité, dans ses actes déterminés, il se rend dépendant des circonstances et

de leur mobilité. En général, il ne peut se dérober aux relations qui l'enchaînent à d'autres existences. Il se met, par conséquent, en opposition, comme être simplement fini, avec la véritable spiritualité. Si maintenant, tout en conservant la conscience de cette opposition, il persiste à s'attacher à sa propre volonté et à ses idées, alors il tombe non-seulement dans le vide des conceptions et des illusions personnelles, mais encore dans l'odieux des mauvaises passions et du faux caractère, dans les actions criminelles, dans le péché, la méchanceté, la perversité, la cruauté, la vanité, l'envie, l'orgueil superbe, dans tous les autres vices de la nature humaine et de son inconsistante faiblesse.

Toute cette face du principe subjectif doit être exclue du fond des représentations de la sculpture, qui ne s'attache qu'à l'objectivité de l'esprit. Par objectivité, en effet, il faut entendre ici le substantiel, le vrai, l'invariable, la nature essentielle de l'esprit, qui ne s'abandonne point à ce qui est accidentel et passager, comme le fait le sujet, lorsqu'il ne vit qu'en rapport avec lui-même. Cependant l'esprit, tout objectif qu'il est, ne peut exister réellement comme esprit, sans la *conscience de soi-même*. Car l'esprit n'existe que comme sujet. Mais le rôle que doit remplir l'élément subjectif ou personnel, dans le fond spirituel des représentations de la sculpture, est tel qu'il n'arrive pas à s'exprimer en soi et pour lui-même; il se manifeste entièrement pénétré de cet élément général et

substantiel dont nous avons parlé; il ne peut s'en séparer formellement pour se replier sur lui-même. Ainsi, l'esprit objectif a bien conscience de lui-même, mais une conscience et une volonté qui ne se détachent pas du principe qui est leur base et doit les remplir; elles forment avec celui-ci une indivisible unité.

Le spirituel, dans cette indépendance parfaite et absolue de l'élément substantiel et vrai; cette existence de l'esprit non particularisée, inaltérable, c'est ce que nous nommons le divin, en opposition avec l'existence finie, qui se développe au milieu des accidents et des hasards dans le monde de la diversité, de la contradiction, de la variété et du mouvement. La sculpture, sous ce rapport, doit représenter le divin en soi, dans son calme infini et sa sublimité, éternel, immobile, sans personnalité tout-à-fait subjective, sans désaccord d'action ou de situation. Et si maintenant elle passe à une détermination plus précise, à quelque chose d'humain dans la forme et le caractère, elle doit encore ici n'admettre que l'invariable et le fixe, cette détermination dans sa substance, choisir celle-ci pour former le fond de la représentation, non l'accidentel et le passager. Car la spiritualité objective ne descend pas jusqu'à la particularité changeante et fugitive, qui est le propre de la subjectivité envisagée comme simple individualité. Dans un récit biographique, par exemple, où l'on raconte les accidents variés et les actions d'un individu, cette complication d'événements divers, d'ac-

tions et de particularités se termine ordinairement par une description du caractère de l'individu, description qui résume tous ces détails dans des qualités générales, comme *bon*, *juste*, *brave*, *esprit élevé*, etc. De pareilles qualités sont la nature fixe d'un individu, tandis que les autres particularités n'appartiennent qu'à sa manifestation accidentelle. Or, cet élément fixe, c'est aussi ce que la sculpture doit représenter comme constituant uniquement la vraie individualité. Cependant elle ne fait pas, en quelque sorte, de ces qualités générales de simples allégories ; elle crée de véritables individus, les conçoit et les représente dans leur spiritualité objective, comme des êtres complets et parfaits en soi, dans un repos absolu, affranchis de toute influence étrangère. Pour chaque personnage de la sculpture, le substantiel est toujours le principe essentiel, et ni la réflexion et le sentiment personnel, ni les particularités superficielles et changeantes ne peuvent jamais dominer. L'éternel, dans les dieux et dans les hommes, dépouillé de l'arbitraire et de la personnalité accidentelle, doit être représenté dans sa parfaite et inaltérable clarté.

2° L'autre point que nous avons à mentionner consiste en ce que le fond de la sculpture, par cela même que l'élément matériel exige une représentation extérieure suivant les trois dimensions du solide, ne peut être le *spirituel* comme tel, c'est-à-dire l'ame repliée sur elle-même et absorbée en soi, mais le spirituel qui commence à prendre conscience de soi dans

un autre lui-même, dans le *corps*. La négation de l'extérieur appartient déjà à la subjectivité intérieure. Elle ne peut donc s'introduire ici, puisque le fond de la représentation est le divin et l'humain, dans leur caractère objectif. Seulement cet objectif absorbé en soi, sans subjectivité intérieure proprement dite, laisse l'extériorité se déployer librement dans toutes ses dimensions; il est inséparable de cette totalité de l'étendue. Mais, par cela même, la sculpture ne doit prendre pour objet de ses représentations que ce qui, dans l'essence objective de l'esprit, se laisse parfaitement exprimer dans la forme extérieure ou corporelle; autrement elle choisit un fond que son élément matériel n'est plus capable de recevoir et de représenter convenablement.

II. De la belle forme dans la Sculpture.

Le fond de la sculpture étant déterminé, il s'agit de savoir, en second lieu, quelles sont les formes corporelles qui sont appelées à l'exprimer. Dans l'architecture classique, la maison est, en quelque sorte, le squelette anatomique trouvé d'avance, à qui l'art doit ensuite donner la forme. De même, la sculpture trouve le type fondamental de ses représentations dans la forme humaine. Mais si la maison elle-même est déjà une invention de l'homme, quoique non encore une création artistique, la structure du corps humain apparaît comme un produit de la nature indépendant de l'homme. Par conséquent, le type fondamental de la sculpture est donné et non inventé par lui. Néanmoins, que la forme humaine appartienne à la nature, c'est une expression très vague sur laquelle nous devons d'abord nous entendre.

La nature est la première réalisation de l'*Idée;* c'est, ainsi que nous l'avons vu en étudiant le beau dans la nature (1re partie, ch. II, p. 87), l'idée, dans son existence immédiate. Dans la vie des animaux et leur organisme parfait, l'idée obtient son existence naturelle conforme à elle-même. L'organisation du corps humain est aussi, à la fois, une manifestation et une

production de l'idée totale en soi, qui, dans cette réalité corporelle, existe comme ame. Déjà, comme simple vie animale, elle présente des formes extrêmement variées, quoique chaque type déterminé reste toujours réglé par elle. C'est à la philosophie de la nature de nous expliquer cette correspondance mutuelle de l'idée et de la forme corporelle, de l'ame et du corps; c'est à elle de montrer que les divers systêmes d'organisation chez les animaux, dans la structure et la forme intérieure de leur corps, comme l'accord réciproque des parties et la fonction des organes spéciaux, correspondent aux divers moments de l'idée, et, par là, de faire voir jusqu'à quel point ce sont les côtés particuliers de l'ame elle-même qui sont ici réalisés. Mais démontrer cette correspondance n'est pas notre tâche en ce moment.

La forme humaine n'est pas, comme la forme animale, seulement le corps de l'ame, mais celui de l'esprit. Il ne faut pas, en effet, confondre l'esprit et l'ame. L'ame n'est autre chose que le principe vivant qui constitue l'unité et l'individualité du corps comme tel; tandis que l'esprit est l'être qui a conscience de lui-même, qui se sait, qui possède la connaissance réfléchie de ses sentiments, de ses pensées, des fins auxquelles aspire sa nature intime. Avec cette énorme différence de la vie animale et de la conscience spirituelle, il peut paraître étrange que le corps humain montre une telle analogie avec la forme animale. L'étonnement devra cesser, si l'on se rappelle que

l'esprit, en vertu de sa nature même, doit exister d'une manière vivante, et, par conséquent, doit être à la fois esprit et ame. Comme tel, il doit revêtir une forme qui réponde à l'organisme animal. Mais aussi, précisément parce qu'il est tellement supérieur à ce qui est simplement vivant, il se façonne un corps à lui, qui apparaît, il est vrai, combiné avec le corps animal, et animé d'une seule et même idée. De plus, comme l'esprit est non seulement l'*idée réalisée* dans la vie animale, mais l'idée qui a conscience d'elle-même, un principe libre et une intelligence réfléchie, il se crée aussi, en dehors de la vie sensible, un monde qui lui est propre : celui de la science, qui n'a d'autre objet que la pensée elle-même. Enfin, en dehors de la pensée et de son activité systématique ou philosophique, l'esprit se développe encore par une vie tout entière de sentiments, d'affections, de représentations et d'images, qui sont dans un rapport plus ou moins étroit avec son existence comme ame et avec son existence corporelle, et qui, par là aussi, ont une forme correspondante dans le corps humain. Là, il se rend également vivant, il s'y révèle, la pénètre et se manifeste par son intermédiaire. Ainsi donc, le corps humain ne reste pas un être simplement physique, mais, dans sa forme et sa structure, il doit manifester en quelque sorte l'existence sensible et naturelle de l'esprit. Ensuite, comme objet plus élevé, il doit se distinguer d'autant plus de la forme purement animale, quoique le corps humain s'ac-

corde avec elle en général. Mais, puisque l'esprit lui-même est ame et vie, corps animal, ces modifications ne sont et ne peuvent être autres que celles que l'esprit, résidant au sein du corps vivant, manifeste dans cette forme corporelle. — Comme manifestation de l'esprit, la forme humaine est donc, en vertu de ses modifications, différente de la forme animale, quoique les différences de l'organisme humain, par rapport à l'organisme animal, appartiennent à la nature inconsciente de l'esprit, de même que l'ame animale se forme son corps dans l'activité privée de conscience.

C'est de ce principe que nous devons partir ici. La forme humaine, comme expression de l'esprit, est donnée à l'artiste, et, à la vérité, il ne la trouve pas seulement en général, mais en particulier; et individuellement est présupposé tel type, comme servant à refléter les sentiments intérieurs de l'esprit, dans la forme, les traits, le maintien et les habitudes du corps.

Quant à un accord plus déterminé de l'ame et du corps, en ce qui regarde les sentiments particuliers, les passions et les diverses situations de l'esprit, il est difficile d'établir ici des caractères précis. On a cherché, il est vrai, dans la *pathognomique* et la *physiognomique*, à représenter cette correspondance d'une manière scientifique, mais jusqu'ici sans véritable succès. Pour nous, la pathognomique ne peut avoir d'importance qu'autant qu'elle s'occupe seule-

ment de la manière et du mode selon lesquels les sentiments et les passions déterminés s'incarnent dans certains organes. Ainsi, l'on dit, par exemple, que la colère a son siége dans la bile, le courage dans le sang. Ces expressions, pour être souvent répétées, n'en sont pas moins fausses; car, bien que l'activité de certains organes réponde à certaines passions, la colère cependant ne réside pas dans la bile; mais, en tant que la colère est corporelle, c'est, si l'on veut, principalement dans la bile que se manifeste son action. Du reste, cette pathognomique, comme on l'appelle, ne nous regarde en rien, puisque la sculpture n'a affaire qu'à ce qui passe de l'intérieur de l'ame dans l'extérieur de la forme corporelle, et y révèle l'esprit corporellement. Les vibrations sympathiques de l'organisme intérieur, qui correspondent aux mouvements de l'ame sensible, ne sont pas l'objet de la sculpture. Il est même beaucoup de choses qui apparaissent à la surface du corps et qu'elle ne peut accueillir, ainsi, le tremblement de la main et de tout le corps, dans l'expression de la fureur, le mouvement convulsif des lèvres, etc.

Quant à la *physiognomique*, je me contenterai de dire ici que si, en effet, l'œuvre de sculpture, qui a pour base la forme humaine, doit montrer comment le corps représente déjà, par sa forme, non-seulement l'élément subtantiel de l'esprit, à la fois divin et humain en général, mais encore le caractère particulier et individuel de chaque homme ou de chaque

divinité, il faudrait, pour se livrer ici à un examen complet, exposer quelles parties, quels traits, quelles formes du corps répondent parfaitement aux sentiments déterminés de l'ame. Les ouvrages de sculpture de l'antiquité nous invitent à cette étude. On doit y reconnaître, en effet, l'expression du divin; et l'on ne peut prétendre qu'ici l'accord de l'expression spirituelle avec la forme sensible soit quelque chose d'accidentel d'arbitraire et non d'absolu. Chaque organe doit, sous ce rapport, être considéré sous deux points de vue : le côté physique et celui de l'expression spirituelle. Certes, il ne faut pas, en cela, procéder à la manière de Gall, qui ne voit l'esprit que dans un cimetière.

1° Maintenant, en raison même du fond, que la sculpture est appelée à représenter, il suffit de reconnaître comment la spiritualité, aussi bien substantielle qu'individuelle dans cette généralité, s'incarne dans le corporel et revêt ainsi une forme réelle. En effet, le fond qui convient à la véritable sculpture exclut, d'une part, dans le corporel aussi bien que dans le spirituel, la particularité de la manifestation extérieure. L'œuvre de sculpture ne doit représenter que l'élément fixe général, régulier, invariable, dans la forme humaine, quoiqu'il soit nécessaire de l'individualiser de telle sorte que ce ne soit pas seulement la loi abstraite qui soit mise sous nos yeux, mais une forme individuelle fondue de la manière la plus intime avec elle.

2° D'un autre côté, la sculpture, comme nous l'avons vu, doit s'affranchir de la personnalité accidentelle et de son expression, dans ce qui constitue son élément essentiel et interne. Par là, il est interdit à l'artiste de vouloir, en ce qui regarde la physionomie, aller jusqu'à la représentation des airs de visage; car les airs que l'on se donne ne sont autre chose que la manifestation de ce qu'il y a de plus personnel, de plus particulier dans le caractère individuel et dans les sentiments, les pensées, la volonté. L'homme, dans son air et ses gestes, exprime seulement la manière dont il se sent précisément comme individu, soit qu'il s'occupe simplement de lui-même, soit qu'en outre il se réflechisse dans ses rapports avec les objets extérieurs ou avec ses semblables. Que l'on examine, par exemple, principalement dans les petites villes, les hommes qui passent dans la rue. Chez la plupart on voit, dans leurs gestes et leurs airs, qu'ils ne sont occupés que d'eux-mêmes, de leur parure et de leurs vêtements, en général de leur personne, ou bien qu'ils sont occupés des autres passants, ou de quelques raretés et bagatelles. Les airs de fierté, d'envie, de suffisance, etc., sont de ce genre. Mais l'air de la personne peut aussi avoir son principe dans un autre sentiment, dans la comparaison de l'existence absolue avec sa propre existence particulière. L'humilité, la fierté, l'air menaçant ou craintif, sont de cette espèce. Dans une telle comparaison apparaît déjà la séparation du sujet, comme tel, et de l'uni-

versel. Le sentiment du substantiel finit toujours par un retour sur soi-même ; de sorte que c'est le moi, et non la substance, qui en est le fond dominant. Or, ni cette séparation ni cette prépondérance du sujet individuel ne peut caractériser la forme qui reste sévèrement fidèle au principe de la sculpture.

Enfin, outre les airs proprement dits, l'expression de la physionomie renferme beaucoup de choses qui se reflètent passagèrement sur le visage et dans la contenance de l'homme : un sourire fugitif, un regard où l'œil irrité lance une flamme soudaine, un air de dédain rapidement effacé, etc. La bouche, l'œil, surtout, offrent, sous ce rapport, la plus grande mobilité et la capacité de recevoir et d'exprimer chaque nuance de la passion, chaque mouvement déterminé de l'ame. La sculpture doit s'interdire des choses aussi passagères, qui sont un objet convenable pour la peinture. Elle doit, au contraire, se renfermer dans les traits permanents de l'expression de l'esprit, les fixer et les reproduire sur le visage, et aussi dans le maintien et les formes du corps.

3° Ainsi, le problème de la représentation sculpturale consiste en ceci : incarner dans la forme humaine le principe spirituel, dans sa nature, à la fois, générale et individuelle, mais non encore particularisée et subjectivement repliée sur elle-même; mettre ces deux termes dans une parfaite harmonie, en n'offrant que les traits généraux et invariables des formes qui correspondent à l'élément spirituel, et en

écartant ce qui est accidentel et passager, bien que la figure ne doive pas manquer d'individualité. Un aussi parfait accord de l'intérieur et de l'extérieur, tel que la sculpture doit le réaliser, nous conduit au troisième point qui nous reste à indiquer.

III. De la Sculpture comme art de l'idéal classique.

La première conséquence à tirer des considérations précédentes, c'est que la sculpture est, plus que tous les autres arts, affectée à l'idéal. En effet, d'abord, tant à cause de la clarté de son objet qui se conçoit comme esprit, qu'à cause de la parfaite appropriation de la forme à cette idée, elle est en dehors de l'art symbolique. D'un autre côté, elle ne va pas encore jusqu'à ce dégré de subjectivité intérieure, où l'ame étant tout absorbée en elle-même, la forme extérieure devient indifférente. Elle constitue, par conséquent, le centre de l'art classique. A la vérité, l'idéalité classique ne se montre pas tout-à-fait étrangère à l'architecture symbolique et romantique; néanmoins, l'idéal, dans sa sphère propre, n'est pas la plus haute loi de ces formes générales de l'art ni de ces arts, parce qu'ils n'ont pas, comme la sculpture, pour objet, la représentation de l'individualité libre, du caractère rendu visible, de la belle et libre nécessité. La figure et la forme des personnages de la sculpture doivent sortir de l'imagination de l'artiste, pures de tout alliage, dégagées de toute accidentalité morale ou physique. Aucune prédilection particulière pour les particulari-

tés de passion, de plaisir, de désirs, pour les caprices, les saillies et les fantaisies, ne doit s'y trahir; car, ce qui est ordonné à l'artiste, au moins dans ses plus hautes représentations, c'est, on l'a vu, de représenter uniquement l'esprit sous une forme corporelle, avec les traits simplement généraux de la structure et de l'organisme du corps humain. Son invention se borne, en partie, à savoir établir un accord entre l'intérieur et l'extérieur, en partie, à donner au personnage le degré juste d'individualité où celle-ci incline encore à l'universel, et par là se marie avec lui. La sculpture doit faire comme font les dieux dans leur propre domaine, qui créent d'après des idées éternelles, et laissent à la créature le soin d'achever sa liberté et sa personnalité dans le monde réel. Les théologiens établissent également une différence entre ce que Dieu fait et ce que l'homme accomplit dans sa présomption et sa volonté arbitraire. L'idéal plastique est au-dessus de pareilles questions. Il occupe ce milieu de la félicité divine et de la libre nécessité, où ni l'abstraction de la généralité, ni l'arbitraire de la particularité n'ont plus de valeur et de signification.

Ce sens du vrai caractère plastique, de l'union de l'humain et du divin, fut principalement propre à la Grèce. Soit qu'on l'envisage dans ses poètes ou ses orateurs, soit qu'on l'étudie dans ses historiens ou ses philosophes, on ne l'a pas encore saisie à son point central, si l'on n'apporte, comme la clé qui en donne l'explication, le point de vue de la sculpture, si l'on ne

considère de ce point de vue de la plastique, je ne dis pas seulement les héros épiques et dramatiques, mais aussi les hommes d'état et les philosophes qui appartiennent à l'histoire. Les hommes d'action eux-mêmes, aussi bien que les poètes et les penseurs, ont, dans les beaux jours de la Grèce, ce même caractère plastique, général, à la fois, et individuel, et cela à l'extérieur comme à l'intérieur. Ils se lèvent grands et libres sur la base de leur forte et subtantielle individualité, se créant d'eux-mêmes, se formant ce qu'ils furent et voulurent être. Le siècle de Périclès fut particulièrement riche en pareils caractères : Périclès lui-même, Phidias, Platon et surtout Sophocle; de même aussi, Thucydide, Xénophon, Socrate, chacun dans son genre, sans que l'un fût moindre par la comparaison avec les autres. Tous en soi sont ces hautes natures d'artistes, ces artistes idéaux d'eux-mêmes, des individus d'un seul jet, des œuvres d'art qui sont là comme des images des dieux immortels, chez lesquels rien n'est passager et sujet à la mort. Le même caractère plastique se retrouve dans les œuvres d'art qui représentent la force ou la beauté du corps, chez les vainqueurs des jeux olympiens, jusque dans l'apparition de Phryné, qui, comme la plus belle des femmes, sortait nue des eaux devant la Grèce entière.

CHAPITRE DEUXIÈME.

DE L'IDÉAL DE LA SCULPTURE.

En passant à la considération du style à proprement parler idéal, de la sculpture, nous devons nous rappeler, encore une fois, que l'art parfait a nécessairement derrière lui l'art imparfait, et non seulement sous le rapport technique, avec lequel nous n'avons rien à voir en ce moment, mais quant à l'idée générale, à la conception et à la manière de la représenter idéalement. Nous avons nommé, en général, symbolique l'art qui se cherche encore. De même la vraie sculpture a pour antécédent, je ne dis pas un degré de l'art symbolique en général, c'est-à-dire de l'architecture, mais un genre de sculpture où réside encore le caractère symbolique. Que ce soit le cas pour la sculpture égyptienne, c'est ce que nous aurons l'occasion de voir plus tard dans le troisième chapitre.

Nous pouvons ici, du point de vue de l'idéal, ad-

mettre déjà, d'une manière extérieure et abstraite, comme côté symbolique d'un art quelconque, l'état d'imperfection primitive : l'essai, par exemple, que font les enfants lorsqu'ils dessinent une figure d'homme, ou la pétrissent avec de la cire ou de l'argile. Ce qu'ils exécutent ainsi est une espèce de symbole, en ce sens que l'image ne fait qu'indiquer l'objet vivant, et reste parfaitement infidèle, quant à sa représentation et à sa signification. Ainsi, l'art est d'abord hiéroglyphique ; ce n'est nullement un signe arbitraire et accidentel, c'est une sorte de dessin de l'objet propre à en réveiller l'idée. Une mauvaise figure suffit à ce but, pourvu qu'elle rappelle l'objet qu'elle représente.

C'est ainsi que la piété se contente de mauvaises représentations, et elle vénère, dans le magot barbouillé, le Christ, la Vierge, ou quelque saint. De pareilles figur essont individualisées par des attributs particuliers, comme, par exemple, une lanterne, une grille, une meule de moulin. La piété veut seulement, en général, qu'on lui rappelle l'objet ; le reste est ajouté par l'ame elle-même, qui, malgré l'infidélité de l'image, doit être remplie de la pensée de l'objet. Ce n'est pas l'expression vivante de celui-ci qui est demandée ; ce n'est pas sa présence qui doit nous ravir par elle-même ; l'œuvre d'art est déjà suffisante pour exciter, par ses formes, quelque imparfaites qu'elles soient, son idée générale dans l'imagination. Or, maintenant, l'imagination a tou-

jours pour propriété d'abstraire. Je puis bien me représenter facilement un objet connu, une maison, un arbre, un homme, etc.; mais mon idée, quoiqu'il s'agisse d'un objet tout-à-fait déterminé, reste figurée par des traits indéterminés; elle ne devient, à proprement parler, une conception nette, que quand l'individualité s'en est effacée et que l'image s'est simplifiée.

Si l'idée que la représentation artistique est destinée à rappeler se rapporte au culte religieux, si elle s'adresse à tout un peuple, qui doit la reconnaître dans cet image, le but sera atteint, principalement à la condition qu'il n'entrera dans le mode de représentation aucun changement. L'art ainsi devient, d'un côté, conventionnel, de l'autre, stationnaire, comme cela a lieu, non seulement dans l'ancien art égyptien, mais encore dans l'art grec et chrétien, à l'origine. L'artiste devait s'en tenir à la forme donnée, et reproduire son type invariable.

Nous devons donc chercher la grande transition à l'éveil des beaux-arts, là où l'artiste travaille librement d'après sa propre idée, là où l'éclair du génie vient briser le type traditionnel, et communiquer à la représentation la fraîcheur et la vitalité. C'est alors, pour la première fois, que le souffle de l'esprit se répand sur l'œuvre d'art. L'artiste ne se borne plus à rappeler à l'imagination une pensée profonde, que le spectateur porte déjà en lui-même; il va jusqu'à représenter cette idée dans une figure individuelle,

qui la rend vivante et visible ; aussi ne s'arrête-t-il plus à la simple généralité superficielle des formes. D'un autre côté, quant à leur détermination précise, il ne se contente plus de reproduire les traits de la réalité commune et donnée d'avance.

Parvenir à ce degré est la condition nécessaire pour la naissance de la sculpture idéale.

Ce que nous avons ici à établir sous ce rapport, se ramène aux points de vue suivants :

D'abord, il s'agit de marquer, par opposition aux degrés dont il a été parlé, le caractère général de la forme idéale et ses traits essentiels.

En second lieu, nous devons indiquer les côtés particuliers qui ont une importance réelle dans la manière de représenter le visage, l'habillement, le maintien, etc.

En troisième lieu, la forme idéale n'est pas seulement un type général de la beauté; elle renferme essentiellement, par le principe de l'individualité qui appartient au véritable idéal, à l'idéal vivant, le côté de la particularité et de la détermination propre; ce qui fait que le cercle de la sculpture se développe dans un cycle de figures individuelles, de divinités, de héros, etc.

I. Caractère général de la forme idéale dans la sculpture.

Nous avons déjà vu précédemment quel est le principe général de l'idéal classique ; par conséquent, il ne s'agit ici que de la manière dont le principe se réalise par la sculpture sous la forme humaine. Un point élevé de comparaison est fourni par la différence entre le maintien et la physionomie, qui chez l'homme manifestent l'esprit, et l'extérieur des animaux, qui ne s'élève pas au-dessus de la simple expression de la vie physique, et reste en harmonie avec les besoins naturels ainsi qu'avec la structure de l'organisme animal approprié à ces besoins. Cependant cette mesure est encore indéterminée, parce que la forme humaine en soi, soit quant à l'extérieur du corps, soit quant à l'expression, n'offre nullement par elle-même un caractère idéal. Loin de là, nous pouvons, d'après les beaux modèles de la sculpture grecque, nous faire une idée du chemin que l'idéal avait à faire pour arriver à l'expression spirituellement belle de ses figures. Sous ce rapport, comme en ce qui touche à l'amour vrai et à la vive intelligence de l'art, c'est surtout Winckelmann qui, par le talent avec lequel il sait reproduire dans son style les chefs-d'œuvre

qu'il décrit, par la justesse de ses jugements et de ses réflexions, a banni les vagues discours sur l'idéal de la beauté grecque, en caractérisant les formes des parties en détail et avec précision, travail seul vraiment instructif. On peut, sans doute, ajouter de nouvelles remarques de détail, et montrer en cela de l'esprit et de la sagacité, faire ses réserves, etc. Mais on doit se garder, en s'abandonnant à de pareils détails, ou à cause de quelques erreurs, d'oublier le point principal par lui établi.

Quelques développements que prennent les connaissances positives, ce point doit toujours être présupposé comme l'essentiel. Néanmoins on ne peut le nier, depuis la mort de Winckelmann, non seulement la connaissance des ouvrages de la sculpture antique s'est étendue sous le rapport de leur quantité, mais aussi, en ce qui concerne le style de ses ouvrages et l'appréciation de leur beauté, elle repose sur un principe plus solide. Winckelmann avait, à la vérité, sous les yeux, un grand nombre de statues égyptiennes et grecques; mais, à une époque plus récente, il faut ajouter l'étude plus immédiate des sculptures égynétiques aussi bien que des chefs-d'œuvre attribués à Phidias, et que l'on doit regarder comme appartenant à son temps ou exécutés sous sa direction. En un mot, nous sommes plus familiarisés avec un grand nombre de sculptures, de statues et de bas-reliefs, qui, sous le rapport de la sévérité du style idéal, doivent être attribués à l'époque la plus florissante de l'art grec.

Nous devons, comme on sait, ces monuments admirables de la sculpture grecque, aux efforts de lord Elgin, qui, étant ambassadeur en Turquie, enleva du Parthénon, à Athénes, et aussi dans les autres villes grecques, des statues et des bas-reliefs d'une grande beauté, et les transporta en Angleterre. On a appelé cela un pillage des temples et blâmé sévèrement ces acquisitions. En réalité, le comte Elgin a conservé ces œuvres d'art pour l'Europe et les a sauvées d'une destruction complète, entreprise qui mérite toujours la reconnaissance. En outre, dans cette circonstance, l'intérêt de tous les connaisseurs et de tous les amis des arts a été appelé sur l'époque et le mode de représentation de la sculpture grecque, qui, dans la sévérité encore pure de son style, constitue la grandeur propre et l'élévation de l'idéal. Ce que l'opinion publique a prisé dans les ouvrages de cette époque, ce n'est pas la grâce des formes et des poses, ni le charme de l'expression, qui déjà, comme au temps qui suivit Phidias, affecte de se produire au dehors et qui a pour but l'agrément du spectateur; ce n'est pas non plus l'élégance et la hardiesse de l'exécution; mais ce qui a excité d'universels éloges, c'est l'expression de force, de liberté, d'indépendance, empreinte dans ces figures. L'admiration surtout a été à son comble, en ce qui regarde la libre vitalité qui partout pénètre et s'assujettit la matière. L'artiste a su, en effet, amollir et animer le marbre, lui communiquer la vie et lui donner une ame. En particu-

lier lorsque la louange est épuisée, elle revient toujours à la représentation du fleuve couché, qui appartient à ce qu'il y a de plus beau parmi les ouvrages conservés de l'antiquité.

La vitalité de ces œuvres consiste en ce qu'elles sortent libres de l'esprit de l'artiste. A ce degré, l'artiste ne se contente pas de donner une idée, en quelque sorte générale, de ce qu'il veut représenter, par certains contours, certaines indications, et par une expression générale. Il n'adopte pas non plus, quant à la forme individuelle et aux détails, les formes telles qu'il les trouve accidentellement dans le monde extérieur. Il ne s'attache pas à reproduire ces accidents avec une minutieuse fidélité; mais il sait, dans une création originale et libre, mettre les particularités, les détails individuels, qui appartiennent à la nature réelle, en harmonie avec les traits généraux de la forme humaine, accord d'où résulte une figure individuelle qui se montre parfaitement pénétrée du fond spirituel qu'elle est appelée à représenter, et où se manifeste en même temps la vitalité propre, la conception et l'inspiration de l'artiste. Le fond général n'est pas inventé par lui; il lui est fourni tout entier par la mythologie et par la tradition. De même, il trouve aussi d'avance la forme humaine avec ses proportions générales et même avec ses caractères particuliers; mais l'individualisation libre et vivante qu'il répand dans toutes les parties est sa conception propre, son œuvre, le produit de son talent.

L'effet, la magie de cette vitalité et de cette liberté sont uniquement produits par l'exactitude, le soin scrupuleux avec lesquels sont travaillées toutes les parties; ce qui suppose la connaissance la plus précise de l'organisation de ces parties et l'habitude de les saisir en mouvement comme au repos. La manière et le mode selon lesquels les divers membres, dans chaque état de repos et de mouvement, se placent, s'étendent, s'arrondissent, s'effacent etc., doivent être exprimés avec la dernière fidélité. Nous trouvons cette exécution et cette disposition parfaites dans tous les ouvrages antiques, et l'animation est atteinte uniquement par un soin et une vérité infinis. L'œil, lorsqu'il considère de pareils ouvrages, ne peut d'abord, sans doute, clairement reconnaître une foule de détails qui n'apparaissent que quand ils sont éclairés d'une certaine manière par une forte opposition de la lumière et des ombres, ou qui ne sont reconnaissables qu'au toucher. Mais quoique ces nuances délicates ne se laissent pas remarquer au premier coup d'œil, l'expression générale qu'elles produisent n'est cependant pas perdue. Elles ressortent, en partie, dans une autre position du spectateur. C'est essentiellement là ce qui produit l'impression de fluidité organique de tous les membres et de leurs formes. Ce souffle de l'animation, cette ame des formes matérielles provient de ce que chaque partie, d'ailleurs parfaitement représentée en soi, grâce à la richesse et à la facilité des transitions, reste dans une dépen-

dance permanente non seulement avec la plus voisine, mais avec le tout. Par là, la statue est animée sur chaque point; en même temps, les plus petits détails sont conformes au but ; tout a sa différence, son caractère propre et sa signification, et néanmoins se fond avec l'ensemble. De sorte que le tout se laisse lui-même reconnaître dans les parties, et que chaque partie séparée conserve l'intérêt d'un tout non divisé. La peau, quoique la plupart des statues soient endommagées et rongées par l'air à la surface, paraît molle, élastique, et à travers le marbre même bouillonne encore la force pleine du feu de la vie, dans cette tête de cheval, par exemple, qui est un morceau inimitable. Cette fusion réciproque des contours organiques, qui se combine avec l'exactitude la plus scrupuleuse dans les détails, sans former des surfaces trop régulières ou quelque chose de circulaire et de convexe, est ce qui produit avant tout cette atmosphère de vie, cette mollesse, cette idéalité de toutes les parties, cette harmonie qui répand comme un souffle spirituel sur l'ensemble.

Quelleque soit, toutefois, la fidélité avec laquelle les formes sont exprimées dans les détails et dans l'ensemble, elle ne va pas jusqu'à copier la nature en elle-même; car la sculpture n'a toujours affaire qu'à la forme abstraite. Elle doit, par conséquent, d'une part, abandonner ce qui, dans le corps, est purement physique, c'est-à-dire ce qui est simplement affecté aux fonctions naturelles. D'un autre, côté elle

ne peut aller jusqu'à particulariser les accessoires extérieurs. Pour la chevelure, par exemple, elle se contente de saisir et représenter ce qu'il y a de plus général dans les formes. De cette façon seulement, la forme humaine se montre telle qu'elle doit se montrer dans la sculpture, non comme simple forme physique, mais comme image et expression de l'esprit. A cela se rattache une considération plus étroite : c'est que si, dans la sculpture, l'esprit s'exprime, en effet, sous la forme corporelle, celle-ci, néanmoins, dans le véritable idéal, ne le manifeste pas de telle façon qu'en elle-même elle puisse, par le charme et la grâce qui lui sont propres, ou par ses harmonieuses proportions, s'attribuer à elle seule le plaisir du spectateur.

Au contraire, le vrai, le sévère idéal, doit, sans doute, incarner l'esprit, le rendre visible sous la forme corporelle et dans son expression, mais cependant ne montrer toujours celle-ci que simplement maintenue, supportée et parfaitement pénétrée par l'esprit. Les ondulations de la vie, la douceur et la grâce, la richesse sensible et la beauté de l'organisme corporel ne doivent pas plus être en soi le but de la représentation que le côté individuel de la spiritualité ne peut aller jusqu'à l'expression des particularités du caractère, dans le personnage, qui, dès-lors, se tourne vers le spectateur et se rapproche de lui.

II. Côtés particuliers de la forme idéale dans la Sculpture.

Si nous venons maintenant à considérer plus en détail les points principaux qui concernent la forme idéale de la sculpture, nous suivrons, quant à l'essentiel, Winkelmann, qui a décrit ces formes particulières avec un grand sens et un rare bonheur, ainsi que la manière dont elles ont été traitées par les artistes grecs, pour mériter d'être regardées comme l'idéal de la sculpture. La vitalité, cette chose fluide, échappe, il est vrai, aux règles précises de la raison, qui, ici, ne peut pas caractériser les particularités aussi facilement que dans l'architecture. Dans l'ensemble, néanmoins, ainsi que nous l'avons déjà vu, se laisse saisir une harmonie réelle entre la libre spiritualité et les formes du corps.

La première distinction générale que nous pouvons, sous ce rapport, établir, concerne la destination de l'œuvre de sculpture en général, destination en vertu de laquelle la forme humaine doit exprimer l'esprit. Or, quoique l'expression spirituelle doive être répandue dans tout l'extérieur du corps, elle se manifeste principalement dans les traits du visage; les autres membres ne sont capables de la refléter que par leur maintien, en tant que celui-ci dérive de l'esprit libre en soi.

Dans la considération des formes idéales, nous commencerons d'abord par la *tête;* nous parlerons ensuite du *maintien* du corps; nous terminerons par ce qui regarde le *vêtement.*

I. Dans la forme idéale de la tête humaine, nous rencontrons, avant tout, ce qu'on appelle le *profil grec.*

Ce profil consiste dans le rapport particulier du front avec le nez, dans la ligne presque droite ou doucement recourbée selon laquelle le front se continue par le nez sans interruption, ensuite dans la direction à angle droit de cette ligne, qui, si on la tire de la racine du nez jusqu'au canal de l'oreille, fait un angle droit avec la première ligne du front ou du nez. Avec une pareille ligne, le nez et le front se correspondent partout dans la belle sculpture idéale. — On peut se demander si c'est un simple accident national et artistique, ou une nécessité physiologique.

Campe, l'illustre physiologiste hollandais, a déterminé le vrai caractère de cette ligne comme étant la ligne de la beauté du visage. Il y voit la principale différence qui distingue la figure humaine du profil animal; il suit également les différentes modifications de cette ligne dans les différentes races d'hommes. Sur quoi, Blumenbach, il est vrai (*de Variet. Nation.*, 760), le contredit. Mais, en général, la ligne dont il s'agit est, en effet, une différence très caractéristique entre la figure humaine et celle des animaux. Chez

les animaux, la gueule et les os du nez forment bien aussi une ligne plus ou moins droite; mais la saillie particulière du museau animal, qui se projette en avant pour se rapprocher des objets, se détermine essentiellement par le rapport avec le crâne, dans lequel l'oreille est plus ou moins déprimée; de sorte que, maintenant, la ligne tirée de la racine du nez à la base du crâne forme avec celle du front, non plus, comme chez l'homme, un angle droit, mais un angle aigu. Il n'est personne qui ne sente cette différence, qui, d'ailleurs, peut se préciser mathématiquement.

Dans la conformation de la tête chez les animaux, le muffle, destiné à saisir et à broyer avec la mâchoire supérieure et inférieure, les dents et les muscles qui servent à la mastication, forment la partie proéminente. A cet organe principal les autres organes ne sont ajoutés que comme auxiliaires et accessoires. Ainsi, le nez pour flairer la nourriture, l'œil pour épier, lui sont subordonnés. L'aspect frappant de cette conformation, exclusivement consacrée aux besoins naturels et à leur satisfaction, donne à la tête animale l'expression d'une simple appropriation aux fonctions physiques, sans aucune idéalité spirituelle. De même, on peut ensuite comprendre d'après l'organe de la mastication, tout l'organisme animal. En effet, le mode déterminé de nourriture exige une structure déterminée du muffle, une espèce particulière de dents avec laquelle se lie, de la manière la plus étroite, la structure des mâchoires et de leurs muscles, les os

de la face, et plus loin les vertèbres cervicales, les os des cuisses et des jambes, les ongles, etc.

Maintenant, si la face humaine doit déjà, d'après sa conformation physique, avoir une empreinte spirituelle, ces organes, qui chez l'animal apparaissent comme les plus importants, se retirent chez l'homme et font place à ceux qui expriment non un rapport pratique et matériel, mais contemplatif et intellectuel.

Le visage humain a, par conséquent, un second centre où se manifeste le rapport de l'ame, de l'esprit, avec les choses. C'est ce qui a lieu dans la partie supérieure, dans le front, siége de la réflexion, et dans les yeux, situés au-dessous et où se reflète l'ame entière, enfin dans les traits environnants. Au front, en effet, sont attachées la pensée, la réflexion, la méditation, tandis que l'intérieur se révèle plus clairement et se concentre dans les yeux. Lors donc que le front s'avance, tandis que la bouche et les mâchoires se retirent, la figure humaine prend le caractère *spirituel*. Dès-lors, cette disposition du front est, nécessairement, le principe déterminant pour toute la structure du crâne. Celui-ci, maintenant, ne se retire plus en arrière, il ne forme plus l'un des côtés d'un angle aigu, dont la pointe, le muffle, était dirigée en avant; mais du front, par le nez, jusqu'au bout du menton, on peut tirer une ligne qui, avec une seconde tirée au-dessus de la partie postérieure de la tête et opposée au sommet du front, offre un angle droit, ou qui s'en rapproche.

En troisième lieu, la transition et la liaison entre la partie supérieure du visage, et la partie inférieure, entre le front purement contemplatif et spirituel, et l'organe pratique de la mastication, se forme au moyen du nez. Par ses fonctions, comme organe de l'odorat, le nez tient le milieu entre la relation toute pratique et la relation théorétique avec le monde extérieur. Dans ce milieu, il est encore, il est vrai, affecté à un besoin animal. Car l'odorat est essentiellement associé au goût; ce qui fait que chez l'animal le nez est au service de la bouche et de la nutrition. Mais odorer, flairer, ce n'est pas agir positivement sur les objets, les détruire, comme manger et goûter. Le nez ne reçoit que le résultat de la transformation chimique des corps, qui se mêlent avec l'air dans leur dissolution invisible et permanente. Si on effectue la transition du front au nez, de telle sorte que le front se recourbe sur lui-même et se retire en arrivant au nez, tandis que celui-ci, de son côté, par opposition au front, reste déprimé pour se relever ensuite, les deux parties du visage, la contemplative ou celle du front, et celle du nez et de la bouche qui indique une fonction physique, forment une opposition marquée, dans laquelle le nez, qui appartient également aux deux systèmes, descend du front au système de la bouche. Ensuite, le front, dans sa position isolée, conserve en soi une expression de dureté et de concentration intellectuelle égoïste, qui contraste avec le caractère expressif et communicatif de la bouche. Dans ce cas, celle-ci, qui

sert d'organe à la nutrition, prend le nez à son service, comme instrument par où commencent à se satisfaire ses désirs dans l'action de flairer. Celui-ci se montre ainsi dirigé dans le sens d'un besoin physique. Joignez à ce qui précède les accidents de la forme, les modifications qui échappent à une détermination précise et qui peuvent s'offrir dans le nez et dans le front. Le mode selon lequel le front est voûté, plus ou moins proéminent ou fuyant, tout cela, ne peut se déterminer avec exactitude. Le nez peut aussi être plus ou moins épatté ou pointu, pendant, recourbé, profondément déprimé ou retroussé.

Au contraire, dans l'heureuse et facile fusion, dans la belle harmonie que présente le profil grec entre la partie supérieure et la partie inférieure du visage, par la transition douce et non interrompue du front, siége de l'intelligence, au nez, celui-ci apparaît précisément, grâce à cette dépendance, plus approprié au front, et obtient ainsi lui-même, comme attiré au système de l'esprit, une expression et un caractère spirituels.

L'odorat devient, en même temps, un organe intellectuel, un nez qui a de la finesse pour les choses spirituelles. Et de fait, le nez, par le rechignement et d'autres mouvements, quelqu'insignifiants qu'ils puissent paraître, se montre cependant hautement susceptible d'exprimer les jugements et les sentiments de l'esprit. Ainsi, nous disons d'un homme fier : « Il porte le nez haut » ; et nous attribuons à une jeune

femme qui a un petit nez retroussé, un air piquant.

Il en est de même de la bouche. Elle a, il est vrai, d'un côté, pour destination, d'être l'organe affecté à la satisfaction de la faim et de la soif. Mais, d'un autre côté, elle exprime aussi des sentiments et des passions de l'ame. Déjà, chez l'animal, elle sert, sous ce rapport, à crier; chez l'homme, à parler, à rire, à soupirer. Aussi les traits de la bouche elle-même ont déjà un rapport avec l'acte tout spirituel de communiquer la pensée par la parole, ou avec la joie, la douleur, etc. On dit, je le sais, qu'une telle conformation du visage, ne fut préférée que par les Grecs comme la seule véritablement belle; que les Chinois, les Juifs, les Egyptiens regardaient d'autres formes, et même entièrement opposées, comme non moins belles, sinon même supérieures; de sorte que les autorités se balançant, il n'est pas prouvé que le profil grec soit le type de la vraie beauté. Mais ce n'est là qu'un propos superficiel. Le profil grec ne peut être regardé nullement comme une forme extérieure ou accidentelle; il appartient à l'idéal de la beauté absolue, parce que c'est seulement dans cette conformation de la figure que l'expression de l'esprit refoule entièrement l'élément purement physique sur un plan inférieur, et, en second lieu, se dérobe le plus aux accidents de la forme, sans cependant montrer une simple régularité et bannir toute individualité.

Pour ce qui concerne ensuite les formes particu-

lières, parmi les détails nombreux où il faudrait entrer, je ferai seulement ressortir quelques points principaux. Nous pouvons, sous ce rapport, parler : 1° du *front*, de l'*œil* et de l'*oreille*, comme de la partie du visage qui se rapporte spécialement au point de vue *théorétique* et à l'esprit ; 2° du *nez*, de la *bouche* et du *menton*, comme de celle qui se rattache, relativement davantage au côté *pratique ;* 3° Enfin nous aurons aussi à dire quelques mots de la *chevelure* comme accompagnement extérieur, qui permet à la tête de s'arrondir en un bel ovale.

1° Le *front*, dans la forme idéale de la sculpture classique, n'est ni bombé ni en général élevé. Car, bien que l'intelligence doive se manifester dans la conformation de la figure, ce n'est cependant pas le spirituel comme tel que la sculpture est appelée à représenter, mais l'individualité qui s'exprime encore entièrement dans le corporel. Aussi, dans les têtes d'Hercule, par exemple, le front est particulièrement bas, parce qu'Hercule a plutôt la force corporelle musculaire dirigée au dehors que celle de l'esprit repliée en dedans. Dans les autres personnages, le front est diversement modifié, plus abaissé dans les têtes de femmes que caractérise la grace et la jeunesse, plus haut dans les figures pleines de dignité où se peignent l'intelligence et le génie. Vers les tempes, il ne tombe pas en angle aigu et ne descend pas sur elles ; il s'arrondit uniformément en une voûte douce, et il est garni de cheveux. Car les angles aigus dégarnis

de cheveux et les enfoncements sur les tempes, appartiennent seulement à un âge avancé, mais non à la jeunesse éternellement florissante des divinités idéales et des héros.

2° En ce qui regarde l'*œil*, nous devons également poser en principe que, outre sa couleur qui appartient en propre à la peinture, le regard de l'œil manque encore à la forme idéale de la sculpture. On a pu, sans doute, vouloir prouver historiquement que les anciens avaient peint les yeux dans quelques statues de Minerve et d'autres divinités faites pour des temples, puisque dans plusieurs on trouve encore des traces de couleur. Il est vrai que, dans ces images sacrées, les artistes ont souvent cru devoir, contre les règles du bon goût, se maintenir autant que possible dans le traditionnel. Ailleurs, on voit que ces statues ont du avoir des yeux d'ivoire adaptés. Mais cela provient du plaisir dont il a été parlé plus haut, celui d'orner aussi richement et aussi pompeusement que possible les statues des dieux. Et, en général, ce sont ou des commencements de l'art, où des traditions religieuses, ou des exceptions. D'ailleurs, la couleur ne donne pas toujours à l'œil le regard concentré en soi, qui seul lui prête une parfaite expression. Nous pouvons donc regarder ici comme un point décidé que, dans les statues et les bustes vraiment classiques et libres qui nous sont parvenus de l'antiquité, la pupille de l'œil manque, et, avec elle, l'expression spirituelle du regard. Car, bien que souvent, dans le globe de

l'œil, la pupille soit marquée ou indiquée par un enfoncement cônique qui exprime le point brillant de la pupille, et par là une sorte de regard, ce n'est là qu'une forme de l'œil qui reste tout extérieure; ce n'est nullement son animation, le vrai regard, le regard de l'ame interne.

Ici, on peut s'imaginer qu'il doit en coûter beaucoup à l'artiste de sacrifier ainsi l'œil, cette vive et simple expression de l'ame. Voulez-vous trouver le fond de la pensée d'un homme, le sens, le principe d'explication de toutes ses manifestations extérieures, regardez-le dans l'œil. C'est surtout le regard qui est plein d'âme; en lui se concentre le sentiment intime avec ce qu'il a de plus profond. Une main pressée met en contact l'ame de l'homme avec celle de son semblable; combien plus rapidement le regard de l'œil? Or cette chose si pleine d'ame, la sculpture doit s'en priver. Dans la peinture, au contraire, grâce à la couleur et à ses nuances, cette expression de la pensée intime apparaît, soit dans toute sa profondeur, soit dans les nombreux rapports du personnage avec les choses extérieures, dans les intérêts, les sentiments, les passions déterminés qu'elles excitent en lui. Mais la sphère de l'artiste, dans la sculpture, n'est ni la profondeur de l'ame en soi, l'absorption de l'homme tout entier en lui-même, qui apparaît dans le regard, ce point lumineux par excellence, ni la personnalité engagée, dispersée dans le monde extérieur. La sculpture a pour but la forme du corps,

dans sa totalité, où l'ame doit se répandre et se manifester sur tous les points. De sorte qu'il ne lui est pas permis de ramener ainsi tout à un point unique exprimant la simplicité de l'ame, et à l'instantanéité du regard. L'œuvre de sculpture ne possède pas de sentiment intime et profond, qui ait besoin de se manifester, à part, dans cette spiritualité du regard, en opposition avec les autres parties du corps, d'entrer dans cette opposition de l'œil et du corps. Ce qu'est le personnage à l'intérieur, comme ame et comme esprit, reste entièrement fondu dans la totalité de son extérieur, et l'esprit qui le contemple, le spectateur seul en saisit l'ensemble. D'un autre côté, l'œil est dirigé vers le monde extérieur ; il regarde essentiellement quelque chose et montre par là l'homme dans son rapport avec une multiplicité d'objets extérieurs, aussi bien que recevant des impressions de ce qui l'entoure ou passe sous ses yeux. Mais le véritable personnage de la sculpture est précisément dérobé à cette relation avec les choses extérieures ; il est absorbé en lui-même dans ce qui fait le fond de son senti-ou de sa situation ; il est indépendant en soi. Il ne disperse point son ame, ne se mêle point aux choses extérieures. En troisième lieu, le regard de l'œil acquiert sa signification développée par l'expression du reste du corps, dans les gestes et les discours, quoiqu'il se distingue de ce développement comme étant seulement le point physique où l'ame se rend visible et où se concentre la multiplicité des formes du corps

et de ses accessoires. Or, maintenant, une pareille extension, une telle particularisation sont étrangères à la plastique, et ainsi, une expression plus déterminée dans l'œil, qui ne trouverait pas également dans la totalité du corps un développement correspondant, ne serait qu'une particularité accidentelle que l'œuvre de la sculpture doit écarter loin d'elle. D'après ces principes, la sculpture n'est privée de rien par l'absence du regard dans ses personnages : et de plus, elle doit, conformément à son point de vue tout entier, renoncer à tout ce mode d'expression de l'ame. Aussi tel fut le grand sens des anciens qu'ils surent maintenir fermement les limites et la circonscription de la sculpture et restèrent sévèrement fidèles à cette abstraction. C'est la preuve d'une haute raison jointe à la richesse de leur imagination idéale, d'un coup d'œil aussi vaste que sûr. Il se rencontre bien dans l'ancienne sculpture des cas où l'œil paraît regarder un point déterminé, comme par exemple dans la statue, déjà plusieurs fois mentionnée, du Faune qui contemple le jeune Bacchus. Le sourire est d'une expression pleine d'ame. Cependant l'œil ici ne regarde pas. Les statues proprement dites des dieux, dans leurs situations simples, ne sont pas représentées dans un rapport aussi spécial, en ce qui concerne la direction de l'œil et du regard.

Pour ce qui est maintenant de la forme de l'œil, dans les œuvres de la sculpture idéale, il est gros, ouvert, oval. Quant à sa direction, il forme avec la

ligne du front et le nez un angle droit. Il est situé profondément. Déjà Winckelmann (t. IV., l. V, ch. 5, § 198) met la grandeur de l'œil parmi les caractères de la beauté, de même qu'une lumière plus grande est plus belle qu'une petite. Mais la grandeur de l'œil, ajoute-t-il, est proportionnée à la cavité de l'os où il est enchâssé. Elle se montre aussi dans la coupe et l'ouverture des paupières, dont la supérieure décrit un arc plus recourbé que l'inférieure dans les beaux yeux. Dans les têtes de profil du genre sublime, le globe de l'œil forme lui-même un profil et obtient, précisément par cette ouverture coupée, une grandeur et un regard ouvert, dont la lumière, également d'après la remarque de Winckelmann, est indiquée sur les monnaies par un point élevé sur la prunelle. Cependant, tous les grands yeux ne sont pas beaux. Ils ne le deviennent que par la coupe des paupières et par leur situation profonde. En effet, l'œil a besoin de n'être par trop proéminent, de ne pas se projeter en quelque sorte dans le monde extérieur. Car, d'abord, ce rapport avec le monde extérieur s'éloigne de l'idéal et se trouve en opposition avec le caractère de concentration que la sculpture donne à ses personnages. La proéminence de l'œil indique, en même temps, que son globe est tiré tantôt en dehors tantôt en arrière; et, en particulier dans l'écarquillement, il montre que l'homme est sorti de lui-même, ou dans l'absence de pensée, ressemble à l'animal, ou enfin qu'il est absorbé dans la contempla-

tion stupide de quelqu'objet sensible. Dans les têtes idéales de la sculpture ancienne, l'œil est même plus enfoncé que de nature. (*Winckelmann*, *I. c.* § 21).

Winckelmann en donne pour raison que dans les grandes statues qui étaient placées loin du regard du spectateur, l'œil, sans cette position profonde (le globe de l'œil offrant d'ailleurs la plupart du temps une surface libre), aurait été sans expression et en quelque sorte mort, si, par la profondeur des orbites, le jeu de la lumière et des ombres ne lui avait donné plus de vivacité. Cependant, cet enfoncement de l'œil a encore une autre signification. En effet, par là, le front s'avance plus que de nature; la partie intelligente du visage domine et l'expression spirituelle domine plus aussi, elle ressort plus vivement, tandis que, de leur côté, les ombres renforcées dans les orbites font aussi pressentir la profondeur, la concentration de l'esprit comme aveuglé sur le dehors, un retour sur soi, sur l'essence de l'individualité, dont la profondeur se répand dès lors sur la figure entière. Sur les médailles des meilleurs temps, les yeux sont aussi placés profondément et les os de l'œil sont saillants. Au contraire, les sourcils sont exprimés, non par un arc large de petits poils, mais seulement par la saillie fortement prononcée des os de l'œil. Ceux-ci, sans interrompre le front dans leur forme continue, comme le font les sourcils par leur couleur et leur élévation relative, se dessinent en couronne elliptique autour des yeux. C'est pour cela que l'arc des sour-

cils, lorsqu'il est élevé et par là indépendant, n'a pas été regardé comme une chose belle.

Winckelmann dit de l'*oreille* (*ibid.* 3, 29), que les anciens la travaillaient avec le plus grand soin ; de sorte que, par exemple, dans les pierres gravées, l'oreille exécutée avec moins de soin était un signe non équivoque de l'inauthenticité de l'ouvrage. Les statues, les portraits, en particulier, reproduisaient souvent l'oreille de l'individu avec sa forme propre. Souvent on pouvait, à cause de cela, par la forme de l'oreille, reconnaître la personne représentée elle-même, si cette particularité était connue, et, par exemple, d'une oreille avec une ouvérture extraordinairèment grande, conclure un Marc-Aurèle. Les anciens allaient même ici jusqu'à représenter les difformités. — Sur plusieurs têtes idéales, quelques-unes d'Hercule, par exemple, Winckelmann remarque des oreilles d'une espèce particulière : elles sont applaties, et leurs ourlets cartilagineux gonflés. Elles désignaient les athlètes et les pancratiastes. Or, Hercule (*l. c.* § 3.), dans les jeux qu'il institua lui-même à Elis en l'honneur de Pélops, remporta le prix comme pancratiaste.

2° Quant à la partie du visage spécialement affectée à des fonctions physiques, nous avons encore à parler de la forme déterminée du *nez*, de la *bouche* et du *menton*.

Les différences dans la forme du *nez* donnent au visage la configuration la plus variée et une très-

grande diversité d'expression. Ainsi, nous sommes habitués à associer à un nez fort avec des ailes minces, un esprit pénétrant, tandis qu'un nez large, ou pendant, ou retroussé d'une manière animale, indique en général la sensualité, la bêtise et la brutalité. Mais la sculpture doit s'affranchir de tels extrêmes, et, il y a plus, de leurs degrés intermédiaires, dans la forme et l'expression. Elle évite par conséquent, précisément comme nous le voyons dans le profil grec, non seulement que le nez se détache du front, mais qu'il se recourbe en bas ou en haut, se termine en pointe ou s'arrondisse et se renfle à l'extrémité, qu'il s'élève au milieu, se déprime sur le front et vers la bouche, en général qu'il soit fort et épais. Elle met à la place de ces modifications variées une forme en quelque sorte indifférente, vivante toutefois, et où se fait sentir encore l'individualité.

Après l'œil, la *bouche* appartient à la plus belle partie de la figure, lorsqu'elle n'est pas façonnée d'après sa fonction physique, comme organe pour l'action de manger et de boire, mais d'après sa signification intellectuelle. Sous ce rapport, elle ne le cède qu'à l'œil, pour la variété et la richesse d'expression, puisqu'elle peut représenter d'une manière vivante, les plus fines nuances de la plaisanterie, du mépris, de l'envie, tous les degrés de la douleur et de la joie, par les mouvements les plus délicats et le jeu le plus animé; ainsi que dans sa forme immobile, la grâce, le sérieux, la sensibilité, le dédain, l'abandon, etc.

Mais maintenant, quant aux nuances particulières de l'expression spirituelle, la sculpture l'emploie peu; et elle doit principalement écarter de la forme et de la coupe des lèvres le purement sensible, ce qui désigne les besoins physiques. Elle ne fait par conséquent la bouche, en général, ni trop développée ni trop mesquine. Car des lèvres trop minces expriment aussi peu de sensibilité. La lèvre inférieure doit être plus pleine que la supérieure; ce qui avait lieu pour Schiller; dans la conformation de sa bouche, on pouvait lire cette expression et cette richesse du sentiment. Cette forme idéale des lèvres comparée à celle de la gueule des animaux donne à la bouche l'apparence d'une certaine absence de besoins, tandis que dans l'animal, quand la partie supérieure s'avance, elle indique le désir de se jeter sur la nourriture et de la saisir. Chez l'homme, la bouche est, sous le rapport intellectuel, principalement le siége de la parole, l'organe pour la libre communication de la pensée réfléchie, comme l'œil est l'expression de l'ame sensible. Les œuvres idéales de la sculpture n'ont pas fermé fortement les lèvres. Dans celles de l'époque florissante de l'art, la bouche est, au contraire, un peu entr'ouverte, sans cependant laisser voir les dents qui n'ont rien à voir avec l'expression du spirituel. On peut expliquer cela en disant que dans l'activité des sens, particulièrement dans l'action de regarder fortement et fixement les objets déterminés, la bouche se ferme, tandis qu'au contraire, dans l'état de libre

concentration, elle s'ouvre légèrement : les angles de la bouche s'inclinent seulement un peu.

Le *menton* enfin, achève, dans sa forme idéale, l'expression spirituelle de la bouche, lorsqu'il ne manque pas tout-à-fait, comme chez l'animal, ou ne se retire pas et ne reste pas tout-à-fait maigre, comme dans les ouvrages de la sculpture égyptienne, lorsqu'il descend même plus bas que d'ordinaire. Alors, dans la plénitude de sa forme arrondie, principalement si la lèvre inférieure est plus courte, il offre encore plus de grandeur. En effet, un menton plein présente l'expression d'une certaine satiété et du calme. On voit, au contraire, de vieilles femmes, à l'humeur remuante et querelleuse, dont le menton branle, maigre et tiré par des muscles décharnés. Göthe compare leurs mâchoires à des pinces qui veulent saisir. Toute cette agitation disparaît dans un menton plein. Cependant, la fossette que l'on regarde maintenant comme quelque chose de beau, est un agrément accidentel et n'appartient pas essentiellement à la beauté. Mais, à la place, un grand menton rond passe pour un signe non trompeur des têtes antiques. Dans la Vénus de Médicis, par exemple, il est plus petit ; mais on a découvert qu'il avait souffert ;

3° Pour achever, il ne nous reste plus à parler que de la *chevelure*. Les cheveux en général ont le caractère d'une végétation plutôt que d'une forme animale : ils prouvent moins la force de l'organisme qu'ils ne sont un indice de faiblesse. Les barbares

laissent leurs cheveux tomber plats, ou les portent coupés tout autour, non ondoyants ou bouclés. Les anciens, au contraire, consacraient beaucoup de soin à la chevelure dans les œuvres idéales de la sculpture. Les modernes en mettent moins et montrent en ceci moins d'habileté. Sans doute, les anciens aussi ne laissaient pas, lorsqu'ils travaillaient sur une pierre très dure, la chevelure principale flotter en boucles qui retombent librement; ils la représentaient coupée court (*Winckelm.*., 1, c. § 37, p. 218) et, à cause de cela, finement peignée. Mais, sur les statues de marbre de la bonne époque, les cheveux furent conservés bouclés et grands dans les têtes d'hommes et de femmes. Dans celles-ci, les cheveux furent représentés relevés et rassemblés en haut. On les voit, au moins, comme l'observe encore Winckelmann, former des ondulations et des enfoncements profonds, afin de paraître plus abondants par l'effet de la lumière et des ombres; ce qui ne peut avoir lieu que par des sillons plus fortement creusés. En outre, chez les diverses divinités, le jet et la disposition des cheveux sont différents. C'est de la même manière que la peinture chrétienne fait reconnaître le Christ par une espèce particulière de raie de cheveux et de boucles, à l'imitation desquels aujourd'hui plusieurs individus se donnent un air de notre Seigneur Jésus-Christ.

Ces différentes parties s'harmonisent ensemble selon la forme de la tête. La belle forme est ici déterminée par une ligne qui se rapproche, le plus possi-

ble, de l'ovale. Ce qui est rude, anguleux, pointu, aigu est effacé, pour faire place à une harmonie continue de formes douces et gracieuses, sans cependant offrir une régularité simplement symétrique, ou s'égarer dans la diversité, la multiplicité des lignes, des directions et des contours, comme dans les autres parties du corps. A la formation de cet ovale fermé sur lui-même, appartient, particulièrement pour l'aspect antérieur de la figure, le gracieux et libre contour de la ligne qui remonte du menton à l'oreille, aussi bien que la ligne déjà, mentionnée, que décrit le front dans le voisinage de l'œil; de même, l'arc tiré au-dessus du profil, à partir du front sur la pointe du nez jusqu'au menton, et la belle voûte formée par l'arrière de la tête, jusqu'à la nuque.

Voilà ce que j'avais à dire au sujet de la forme idéale de la tête, sans m'engager dans de plus grands détails

II. Quant à ce qui concerne les autres membres, le *cou*, la *poitrine*, le *dos*, le *ventre*, les *bras*, les *mains*, les *cuisses* et les *pieds*, nous entrons ici dans un autre ordre. Ils peuvent bien être beaux dans leur forme, mais seulement d'une beauté physique et vivante, sans exprimer déjà l'esprit par leur simple configuration comme le fait le visage. Les anciens ont aussi, pour la forme de ces membres et son exécution, montré le sens le plus élevé de la beauté. Cependant, ces formes, dans la vraie sculpture, ne se font pas valoir

simplement comme beauté de la vie ; elles doivent, comme membres du corps humain, offrir en même temps l'image de l'esprit, autant que le corporel en est capable. Car, autrement, l'expression de l'ame se concentrerait exclusivement sur la face. Or, dans le plasticisme de la sculpture, l'esprit précisément doit paraître répandu sur toute la surface du corps et se fondre avec lui, et non pas s'isoler, se retirer en soi, en opposition avec le principe corporel.

Si nous nous demandons maintenant par quels moyens la poitrine, le ventre, le dos et les extrémités concourent à l'expression de l'esprit et, par là, peuvent recevoir eux-mêmes, outre la belle vitalité, le souffle d'une vie spirituelle, ce sont les suivants :

D'abord, la position respective dans laquelle les membres sont placés, en tant que celle-ci part de l'intérieur de l'esprit et est déterminée librement par le dedans ;

Ensuite, le mouvement ou le repos dans leur pleine beauté et dans la liberté de la forme.

Enfin, ce mode de position et de mouvement constitue, dans son aspect déterminé par son expression, la situation particulière dans laquelle est saisi l'idéal, qui ne peut jamais être une généralité purement abstraite.

J'ajouterai sur chacun de ces points quelques observations générales :

1° En ce qui concerne le *maintien* du corps, ce qui s'offre au premier coup d'œil c'est la station droite

de l'homme. Le corps animal court parallèlement au sol. La gueule et l'œil suivent la même direction que l'échine. L'animal ne peut de lui-même faire cesser ce rapport avec la pesanteur, qui le distingue. L'opposé a lieu chez l'homme, puisque l'œil regardant en avant, dans sa direction naturelle, fait un angle droit avec la ligne de la pesanteur et du corps. L'homme peut aussi, à la vérité, marcher à quatre pattes, et c'est ce que font les enfants. Mais, aussitôt que la conscience commence à s'éveiller, il rompt le lien animal qui l'attache au sol, il se tient droit et libre. Ce mode de station est un effet de la volonté. Car si nous cessons de vouloir, notre corps se laissera aller et retombera sur le sol. Par cela seul, la station droite a déjà une expression spirituelle. Le fait de se lever sur le sol, étant lié à volonté, dépend de l'esprit et indique la liberté Aussi a-t-on coutume de dire d'un homme qui a un caractère indépendant, qui ne soumet pas ses sentiments, ses opinions, ses projets et ses desseins à ceux d'autrui, qu'il se tient ferme sur ses pieds.

Cependant la station droite n'est pas encore belle par elle-même; mais elle le devient par la liberté de la forme. En effet, que l'homme se tienne simplement droit; qu'il laisse pendre ses bras semblablement le long du corps, sans les détacher, tandis que les jambes restent, de même, serrées l'une contre l'autre, cela donne une expression désagréable de raideur, quand même on n'y verrait aucune contrainte.

La raideur produit ici, d'un côté, la simple régularité en quelque sorte architectonique; les membres sont symétriquement juxtaposés. D'un autre côté, aucune détermination spirituelle venant de l'intérieur ne se manifeste au dehors. Les bras, les jambes, la poitrine, le ventre, tous les membres sont là tels qu'ils semblent être poussés à l'homme naturellement, sans être mis par l'esprit et la volonté dans des rapports nouveaux. Il en est de même quand le corps est assis. Le fait de ramasser ses membres et de s'accroupir sur le sol, indique une absence de liberté, quelque chose de subordonné, de servile et d'ignoble. Le maintien libre, au contraire, évite, d'une part, la régularité abstraite, et l'angularité, dirige la position du corps suivant des lignes qui se rapprochent des formes propres au règne organique. D'un autre côté, il laisse entrevoir des déterminations spirituelles, de sorte que l'on peut reconnaître par la position du corps les situations morales et les passions de l'ame. C'est dans ce cas seulement que la contenance est un indice de l'état de l'esprit. On doit cependant se conduire avec beaucoup de réserve dans l'application de ce principe à la sculpture, qui, au sujet du maintien, a plusieurs difficultés à surmonter. En effet, le rapport qui doit varier entre les membres est bien déterminé par l'intérieur et la disposition de l'ame; mais, pour cela, il ne faut pas placer les parties du corps dans un rapport qui soit contraire à sa structure et à ses lois. Il faut éviter de ne donner

ainsi que l'apparence d'une contrainte exercée sur les membres, de se mettre, par là en opposition avec l'élément matériel et massif, avec lequel il est donné à la sculpture d'exécuter les conceptions de l'artiste. En troisième lieu, le maintien ne doit paraître nullement forcé et contraint. L'impression produite sur nous doit être la même que si le corps avait pris cette position de lui-même. Sans cela, le corps et l'esprit se montrent comme différents, étrangers l'un à l'autre. L'un donne des ordres, l'autre se contente d'obéir; tandis que tous deux, au moins dans la sculpture, doivent former un seul et même tout, offrir une harmonie parfaite. L'absence de contrainte est, sous ce rapport, une condition capitale. Elle résulte de la complète fusion de l'esprit et des membres qu'il anime et pénètre, et qui se plient naturellement à ses déterminations. En ce qui touche de plus près le mode de contenance, que la position des membres, dans la sculpture idéale, est chargée d'exprimer, ce mode résulte de ce qui a été dit précédemment; ce ne doit pas être ce qu'il y a de variable et de momentané. La sculpture ne représente pas ses personnages comme s'ils étaient pétrifiés et glacés tout-à-coup au milieu de l'action par le cor de Huon. Au contraire, la contenance, quoiqu'elle puisse toujours indiquer une action caractérisée, ne doit exprimer qu'un commencement et une préparation, une intention ou une cessation et un retour au repos. Le repos et l'indépendance de l'esprit, qui renferment

en soi la possibilité de tout un monde, sont ce qu'il y a de plus conforme au but de la sculpture.

2° Il en est du *mouvement* comme du maintien. Il trouve moins sa place dans la sculpture proprement dite, parce que celle-ci ne va pas volontiers jusqu'au mode de représentation qui se rapproche d'un art plus développé. Offrir aux regards l'image de la nature divine dans le calme de la félicité, se suffisant à elle-même, exempte de combats, telle est sa principale tâche. Par là même, est donc exclue la multiplicité des mouvements. Elle représente plutôt son personnage debout, absorbé en lui-même, appuyé ou couché, dans une situation complète; elle s'abstient de toute action déterminée, ne concentre pas toute la force dans un seul moment et ne fait pas de ce moment la chose principale. Elle exprime la durée également calme. La situation du personnage divin doit rappeler que rien n'est passager dans cette nature immortelle. Le fait de sortir de soi, de se jeter au milieu d'une action déterminée pleine de conflits, l'effort momentané, qui ne peut ni ne veut se maintenir, sont contraires à la paisible idéalité de la sculpture, et ne se montrent que là où, dans les groupes et les bas-reliefs, les moments particuliers d'une action sont représentés conformément au principe de la peinture, qui commence à paraître. Le spectacle des fortes passions et de leur éruption progressive cause, il est vrai, une impression durable et

continue; mais, cette impression une fois produite, on n'y revient pas volontiers. Ensuite, le point saillant de la représentation est aussi l'affaire d'un moment et il est également vu et saisi en un coup d'œil, tandis que précisément la richesse intérieure et la liberté, l'infini et l'éternel, où l'attention peut s'absorber long-temps, sont refoulés en arrière.

3° Toutefois, ce n'est pas à dire que la sculpture, lorsqu'elle maintient la sévérité de son principe, et à son plus haut dégré de perfection, exclue tout-à-fait les attitudes du mouvement. Elle ne représenterait alors que le divin dans son indétermination et son indifférence. Si, au contraire, elle doit offrir à nos yeux, sous une forme individuelle et corporelle, le principe qui est l'essence des choses, la situation qui porte l'empreinte de cette idée doit aussi être individuelle. Or cette individualité d'une situation déterminée, c'est ce qui s'exprime principalement par l'attitude du corps et par le mouvement. Cependant, comme l'élément général et substantiel dans la sculpture est la chose principale, et que l'individualité se concentre dans l'indépendance personnelle, la situation particulière ne doit pas être déterminée au point de troubler ou de détruire la plénitude de cette force substantielle qui est le fond de la représentation, soit en entraînant le personnage dans la lutte et les collisions, soit en l'engageant complètement dans les détails d'une circonstance particulière où un fait domine et affecte une importance exclusive. Elle doit

plutôt se borner à une détermination simple, isolée, non essentielle et trop sérieuse, ou encore à un mode d'activité insouciante et sereine, qui se joue à la surface de l'individualité et qui n'altère en rien la profondeur et le calme de cette nature C'est là, du reste, un point que j'ai traité précédemment avec détail au sujet de la situation qui convient à l'idéal de la sculpture (1re Partie, p. 179 — 184) et sur lequel je n'insisterai pas ici.

III. Le dernier point important qui nous reste à considérer est celui de *l'habillement.* Au premier coup d'œil, on peut s'imaginer que la forme nue, que la beauté du corps, pénétrée par l'esprit, dans son maintien, ses mouvements, est ce qui convient le mieux à l'idéal de la sculpture et que le vêtement n'est pour elle qu'un obstacle. C'est dans ce sens que l'on entend encore aujourd'hui des plaintes sur ce que la sculpture moderne est si souvent forcée de vêtir ses personnages, tandis qu'aucun mode d'habillement n'atteint à la beauté des formes organiques du corps humain. A cela se joignent également des regrets sur le manque d'occasion, pour nos artistes, d'étudier le nu que les anciens avaient sans cesse sous les yeux. En général, on se contente de répondre, que sous le rapport de la beauté sensible, sans doute, la préférence devrait être accordée au nu, mais que la beauté physique en soi n'est pas le but suprême de la sculpture; qu'ainsi les Grecs

ne commettaient aucune erreur lorsqu'ils représentaient la plupart des statues d'hommes sans vêtement et, au contraire, le plus grand nombre des femmes habillées.

Le vêtement, en général, abstraction faite du but artistique, trouve son principe d'abord dans le besoin de se préserver des influences de la température ; la nature n'ayant pas épargné ce soin à l'homme comme à l'animal qu'elle a couvert de peau, de plumes, de poils, d'écailles, etc. ; ensuite dans le sentiment de la pudeur qui pousse l'homme à se vêtir. La pudeur, philosophiquement parlant, c'est un commencement de courroux intérieur contre quelque chose qui ne doit pas être. L'homme qui a conscience de sa haute destination spirituelle doit considérer la simple animalité comme quelque chose qui est indigne de lui ; il doit chercher à cacher, comme quelque chose qui ne répond nullement à la noblesse de l'ame, les parties du corps telles que le bas-ventre, la poitrine, le dos, les jambes, qui servent simplement aux fonctions animales ou indiquent seulement le physique comme tel et n'ont aucune destination ou expression immédiatement spirituelles. Chez tous les peuples où se fait remarquer un commencement de réflexion, nous trouvons par conséquent aussi, à un degré plus fort ou plus faible, le sentiment de la pudeur et le besoin de se vêtir. Déjà, dans le récit de la Genèse, cette transition est racontée d'une manière hautement significative. Adam et Ève, avant d'avoir mangé le

fruit de l'arbre de la science, se promenaient dans le Paradis dans une nudité innocente; mais, à peine la conscience spirituelle fut-elle éveillée en eux, qu'ils virent qu'ils étaient nus et rougirent de leur nudité. Le même sentiment domine aussi chez les autres nations asiatiques. Ainsi, Hérodote (liv. I, c. 10), lorsqu'il raconte comment Gygès monta sur le trône, dit que chez les Lydiens et presque chez tous les barbares, c'est une grande honte, même pour un homme, d'être vu dans l'état de nudité; et il en donne pour preuve l'histoire de la femme de Candaule, roi de Lydie. En effet, Candaule expose sa femme nue aux regards de Gygès, un de ses gardes et son favori, afin de le convaincre qu'elle est la plus belle des femmes. Celle-ci, qui ne devait rien savoir, éprouve cependant de la honte lorsqu'elle voit Gygès, qui était resté caché dans la chambre à coucher, se glisser par la porte. Le jour suivant, elle fait venir Gygès et lui déclare que, puisque le roi lui a fait cet affront, et que lui, Gygès, a vu ce qu'il ne devait pas voir, elle lui laisse seulement le choix ou de tuer le roi en punition de cet affront, et de la posséder avec le royaume, ou bien de mourir. Gygès choisit le premier parti, et, après le meurtre du roi, monte sur le trône et dans le lit de la veuve. — Les Egyptiens, au contraire, représentaient souvent et même le plus ordinairement leurs personnages nus. Les statues d'hommes n'avaient qu'une espèce de tablier. Pour celle d'Isis, le vêtement n'était indiqué que par

une lisière fine à peine visible autour des jambes. Néanmoins, il ne faut pas en chercher la cause dans le manque de pudeur, ni l'expliquer dans le sens de la beauté des formes organiques. Car, en se plaçant à leur point de vue symbolique, on peut dire que, pour eux, peu importait la forme de l'objet représenté et son accord avec l'esprit; l'essentiel était sa signification et l'idée que l'emblême devait révéler à l'intelligence. Ils laissaient ainsi le corps humain sous la forme naturelle, sans songer si elle s'accorde en tout avec l'esprit ou s'en éloigne, et ils la reproduisaient avec beaucoup de fidélité.

Chez les Grecs, enfin, nous trouvons l'un et l'autre: des personnages nus et d'autres vêtus. C'est ainsi qu'en réalité, ils s'habillaient tout aussi bien qu'ils se faisaient honneur d'avoir été les premiers à combattre nus. Cependant, cela venait moins chez eux du sens de la beauté que d'une rude indifférence vis-à-vis de cette délicatesse de l'ame qui produit la pudeur. Dans le caractère national grec, chez lequel le sentiment de l'individualité personnelle, telle qu'elle s'offre immédiatement et se trahit spirituellement dans le corps, était poussé à un aussi haut degré que le sens des belles et libres formes, on devait aussi arriver à représenter le corps humain dans sa forme naturelle telle qu'elle est animée par l'esprit, honorer celle-ci par dessus tout, parcequ'elle est la plus libre et la plus belle. C'est dans ce sens qu'ils rejettaient cette pudeur qui ne veut pas laisser voir ce qui est

simplement corporel dans l'homme, et cela, non par oubli du sentiment moral, mais par indifférence pour les désirs purement sensibles et par intérêt pour la beauté. C'est pour cela qu'une foule de sujets sont représentés nus, tout-à-fait à dessein.

Mais cette absence de toute espèce de vêtement ne pouvait pas davantage être admise d'une manière absolue. Car, ainsi que je l'ai remarqué précédemment en montrant la différence de la destination de la tête et des membres, on ne peut nier que l'expression spirituelle ne se borne au visage, au maintien, aux mouvements du corps dans leur ensemble, aux gestes et attitudes qui parlent principalement par les bras, les mains, la position des jambes. Ces organes qui se produisent à l'extérieur ont précisément, par leur mode de maintien et de mouvement, au plus haut degré, l'expression d'une détermination spirituelle. Les autres membres, au contraire, sont et restent seulement capables d'une beauté simplement physique, et les caractères différents qui sont visibles en eux ne peuvent être que ceux de la forme corporelle, du développement des muscles, de la mollesse ou de la douceur, aussi bien que les signes distinctifs du sexe, de l'âge, de la jeunesse, de l'enfance, etc. Par conséquent, pour l'expression du spirituel, dans le corps, la nudité de ces membres est, aussi, indifférente, dans le sens de la beauté, et il est conforme à la moralité de cacher ces parties du corps, lorsqu'on a principalement pour but de représenter le principe spirituel dans

l'homme. Ce que fait l'art idéal en général, pour chacune de ces parties isolées en dissimulant les besoins de la vie animale et ses formes trop saillantes, en effaçant les petites veines, les rides, les petits poils, les aspérités de la peau, etc., et en faisant ressortir seulement l'aspect spirituel de la forme, le vêtement le fait aussi de son côté; il recouvre le superflu des organes qui, sans doute, sont nécessaires pour la conservation du corps, pour la digestion, etc., mais superflus pour l'expression de l'esprit. On ne peut donc pas dire, sans faire une distinction, que la nudité, dans les représentations de la sculpture, manifeste un sentiment plus élevé du beau, une plus grande liberté morale et la pureté ou l'innocence des mœurs. Les Grecs montrèrent encore en cela un sens plus juste, plus spirituel.

Des enfants, comme l'Amour, chez lesquels la forme corporelle est entièrement naïve et où la beauté spirituelle consiste précisément dans cette innocence et cette naïveté parfaites; il y a plus, les jeunes gens, les dieux adolescents, les divinités héroïques et les héros, comme Persée, Hercule, Thésée, Jason, chez lesquels le courage héroïque, l'emploi et l'exercice du corps, dans des exploits qui exigent laforce physique et les fatigues, sont la chose principale; les athlètes, dans les jeux nationaux où l'intérêt n'était pas dans le but de l'action en soi, dans la manifestation de l'esprit et du caractère individuel, mais dans le spectacle physique de la force, de l'agilité, de la

beauté, du libre jeu des muscles et des membres; de même les faunes et les satyres, les bacchantes, dans les fureurs de la danse; Vénus, également comme personnifiant les charmes sensibles de la femme, étaient représentés nus par les anciens. Là, au contraire, où une plus haute signification morale, le sérieux plus profond de l'esprit excluent la prédominance du côté physique, apparaît le vêtement. Winckelmann dit, par exemple, que sur dix statues de femmes, il n'y en a qu'une qui ne soit pas vêtue. Parmi les déesses, en particulier, Pallas, Junon, Vesta, Diane, Cérès et les Muses sont couvertes de draperies. Parmi les dieux, ce sont surtout Jupiter, le Bacchus indien, barbu, et d'autres.

Quant à ce qui concerne enfin le principe de l'habillement, c'est un objet de prédilection dont on a beaucoup parlé et qui, par là même, est devenu en quelque sorte banal. Je me bornerai, sur ce sujet, à quelques courtes observations.

Nous ne devons pas, en général, regretter que notre sentiment des convenances s'effarouche d'exposer des personnages entièrement nus. Car, si l'habillement, au lieu de cacher le maintien du corps, le laisse parfaitement entrevoir, il n'y a en réalité rien de perdu. Le vêtement fait ressortir le maintien, au contraire; et, sous, ce rapport, il faut le regarder comme un avantage, en tant qu'il nous enlève la vue immédiate de ce qui, comme purement physique, est insignifiant

et qu'il ne nous montre que ce qui est en rapport avec le mouvement.

D'après ce principe, on pourrait croire que le genre d'habillement le plus avantageux pour l'exécution artistique serait celui qui cache aussi peu que possible la forme des membres et par là aussi le maintien ; ce qui a lieu pour notre habillement moderne qui serre exactement le corps. Nos manches étroites et nos pantalons suivent, par devant et par derrière, les contours du corps, rendent visibles toute la forme des membres, la démarche et les attitudes, dans les plus petits détails. Les longs et larges vêtements, les chausses bouffantes des Orientaux, au contraire, seraient entièrement incompatibles avec notre vivacité et notre activité si variée, et ne conviennent qu'à des gens qui, comme les Turcs, restent assis, tout le jour, sur leurs jambes croisées, ou se promènent lentement et gravement. Mais nous savons aussi, et le premier coup d'œil jeté sur les statues ou les tableaux modernes peut nous en convaincre, que notre habillement actuel est entièrement contraire à l'art. En effet, ce que nous voyons à proprement parler, comme je l'ai déjà indiqué dans un autre endroit, ce ne sont pas les contours faciles, libres et vivants du corps, dans sa structure délicate et ondoyante, mais des sacs étriqués, avec des plis fixes. Ensuite, lors même que la partie la plus générale de la forme est conservée, les belles ondulations organiques sont

complétement perdues. Nous ne voyons immédiatement que quelque chose de confectionné d'après une régularité toute extérieure, des morceaux d'étoffe taillés, ici cousus ensemble, là relevés, ailleurs fixés et assujétis, en général une forme qui manque absolument de liberté; des plis et des surfaces adaptés çà et là à l'aide de coutures, de boutonnières et de boutons.

En réalité, un pareil habillement est une simple couverture, une enveloppe, d'un côté, tout à fait privée de forme propre, et qui, de l'autre, dans la disposition organique des membres qu'elle suit en général, cache précisément la beauté physique des contours vivants et les ondulations, pour offrir, à la place, l'aspect extérieur d'une étoffe mécaniquement façonnée. C'est-là ce qui fait le caractère complétement inartistique de l'habillement moderne.

Le principe en vertu duquel l'habillement est conforme aux règles de l'art, c'est qu'il doit être traité, en quelque sorte, comme une œuvre d'architecture. L'ouvrage architectonique est seulement une enveloppe dans laquelle l'homme peut, toutefois, se mouvoir librement et qui aussi, de son côté, comme séparé de ce qu'il abrite, doit avoir et montrer en soi sa destination propre par son mode d'arrangement et de disposition. Bien plus, ce qu'il y a d'architectonique dans le support et dans ce qui est supporté est façonné pour soi-même, d'après la nature mécanique qui lui est propre. Le mode d'ha-

billement que nous trouvons adopté dans la sculpture idéale des anciens suit un pareil principe. Le manteau, en particulier, est comme une maison dans laquelle on se meut librement. D'une part, à la vérité, il est porté, mais seulement en un point; il est attaché, par exemple, sur l'épaule; mais dans tout le reste, il développe sa forme particulière d'après les déterminations de son propre poids; il est suspendu, il tombe, jette librement ses plis et ne reçoit que du maintien les modifications de cette libre disposition. La même liberté est aussi plus ou moins dans les autres parties de l'habillement antique, non essentiellement arrêtées, et constitue précisément leur conformité avec l'art. Non seulement nous n'y voyons rien de serré et d'artificiel, dont la forme montre partout la contrainte et une gêne extérieure, mais quelque chose qui a une forme indépendante et qui cependant reçoit l'initiative de l'esprit par la pose du personnage. Aussi les vêtements des anciens ne sont supportés par le corps et modifiés par sa pose qu'autant que cela leur est nécessaire pour ne pas tomber. Autrement ils sont suspendus librement tout autour du corps, et même, tout en s'associant à ses mouvements, ils restent fidèles à ce principe. Car autre chose est le corps, autre chose l'habillement qui, par conséquent, doit conserver ses droits et apparaître dans sa liberté. L'habillement moderne, au contraire, est entièrement supporté par le corps et lui est assujetti, de sorte que tout en exprimant

de la manière la plus saillante, la position du corps, il ne fait que contrefaire les formes des membres; ou bien, là où il peut obtenir, dans le jet des plis, etc., une configuration indépendante, il est abandonné uniquement au tailleur, qui le façonne suivant le caprice de la mode. L'étoffe est tiraillée en tout sens, d'abord par les différents membres et leurs mouvements, ensuite par ses propres coutures. — Par ces motifs, l'habillement antique est la règle idéale pour les œuvres de la sculpture, et il est bien à préférer à l'habillement moderne. Du reste, sur la forme et les particularités de l'ancien mode de vêtement, on a infiniment trop écrit de nos jours avec l'érudition des antiquaires. Si les hommes n'ont pas le droit de jaser sur la mode dans les habits, sur les étoffes, les garnitures et les broderies, sur la coupe et tous les autres détails de la toilette, la science des antiquaires leur fournit un honnête prétexte de traiter ces bagatelles comme des choses importantes et d'en parler plus abondamment qu'il n'est permis aux femmes elles-mêmes, qui pourtant sont ici dans leur domaine.

Mais maintenant le sujet se présente sous un tout autre point de vue, lorsqu'on se demande si l'habillement moderne et, en général, si tout autre que l'habillement antique doit être rejeté absolument. Dans tous les cas, cette question acquiert de l'importance, particulièrement dans les statues-portraits; et comme elle nous intéresse surtout parce qu'elle

touche à un principe de l'art dans son état actuel, nous lui donnerons ici quelques développements.

Si, de nos jours, on veut faire le portrait d'un homme qui appartient encore à son temps, il est nécessaire que le vêtement et les accessoires extérieurs soient empruntés à la personne elle-même; car précisément, comme c'est une personne réelle qui est ici l'objet de l'œuvre d'art, cet extérieur, dont le vêtement fait partie essentielle, sera indispensable pour reproduire fidèlement la réalité. Cette condition doit être surtout remplie, s'il s'agit de représenter, dans leur individualité, des caractères déterminés qui ont été grands et ont exercé leur activité dans une sphère particulière. Dans un tableau ou dans un marbre, le personnage apparaît aux regards sous une forme corporelle, c'est-à-dire dans la dépendance des choses extérieures. Vouloir mettre le portrait au-dessus de cette dépendance, serait d'autant plus contradictoire que l'individu alors aurait en soi quelque chose d'absolument faux sous ce rapport, puisque le mérite, l'originalité et le caractère distinctif consistent dans le cercle particulier où il était appelé à se distinguer. Si ce rôle particulier doit être mis sous nos yeux, les accessoires ne doivent pas être hétérogènes et choquants. Ainsi, par exemple, un célèbre général a vécu au milieu des canons, des fusils, de la fumée, de la poudre; quand nous voulons nous le représenter dans sa sphère d'activité, nous l'imaginons donnant des ordres à ses adjudants, rangeant ses troupes en ba-

taille, attaquant l'ennemi, etc. De plus, il n'est pas seulement général, il s'est distingué dans une arme particulière, comme général d'infanterie ou de cavalerie; c'était un bon hussard, etc. A tout cela se rattache un costume particulier qui convient à ces circonstances. Il y a plus, puisque c'est un illustre général, il n'est pas un législateur, un poète, peut-être même pas un homme pieux, un homme d'Etat, etc. Il n'offre pas une totalité; celle-ci n'existe que d'une manière idéale, divine; car il ne faut précisément chercher le caractère divin des figures idéales de la sculpture qu'en cela seul que leur caractère et leur individualité n'appartiennent à aucun des rapports particuliers ou des branches de l'activité humaine, et qu'elles sont affranchies de cette participation aux affaires humaines. Ou lorsque de tels rapports sont indiqués dans la représentation, ils le sont de telle sorte que nous devions croire que ces personnages sont capables en toutes choses.

C'est donc une exigence superficielle de vouloir que les héros du jour ou du passé le plus rapproché de nous, soient représentés dans un habillement idéal, lorsque leur héroïsme est d'une nature déterminée. Cela dénote, à la vérite, du zèle pour le beau dans l'art, mais un zèle mal entendu. Par amour pour l'antique, on oublie que la grandeur des anciens consiste, en même temps, dans la haute intelligence de tout ce qu'ils faisaient. Ce qui avait réellement en soi le caractère idéal, ils l'ont représenté comme tel; ce

qui ne l'avait pas, ils n'ont pas voulu l'empreindre d'une pareille forme. Quand la personne tout entière des individus n'est pas idéale, l'habillement ne doit pas l'être non plus. Et de même qu'un général remarquable par son énergie, sa décision et sa résolution, n'a pas pour cela un visage qui comporte les traits d'un Mars; de même, l'habillement des divinités grecques serait ici une mascarade analogue au déguisement d'un homme dissimulant sa barbe sous des habits de femme.

L'habillement moderne présente néanmoins de grandes difficultés, parce qu'il est soumis à la mode et qu'il est essentiellement variable. Car le sens philosophique de la mode, c'est le droit qu'elle exerce, sur ce qui est temporel, de le renouveler sans cesse. La coupe d'une robe passe bientôt, et pour qu'elle plaise, il faut qu'elle soit de mode; mais si la mode est passée, l'habitude cesse également, et ce qui, quelques années auparavant nous plaisait, devient ridicule. Aussi, ne doit-on conserver, pour les statues, que celles de ces particularités de l'habillement qui expriment le caractère spécifique d'une époque et offrent l'empreinte d'un type plus durable; mais, en général, il est sage de trouver une voie moyenne, comme font aujourd'hui nos artistes. Cependant, il est toujours d'un mauvais effet, de donner aux statues-portraits l'habillement moderne, à moins qu'elles ne soient dans de petites proportions, ou que l'on n'ait en vue seulement une représentation familière.

Ce qui convient le mieux par conséquent, ce sont les simples bustes, qui conservent plus facilement l'idéal, avec le cou et la poitrine seuls, parce que la tête et la physionomie sont la chose principale, et que le reste est seulement, en quelque sorte, un accessoire insignifiant. Dans les grandes statues, au contraire, particulièrement si elles sont en repos, et précisément parce qu'elles sont en repos, notre attention est à la fois portée sur l'habillement et la figure. Et il est des figures tout entières, même dans les portraits peints, qui, avec leur habillement moderne, ne s'élèvent que difficilement au-dessus de l'insignifiant. Tels sont les portraits de Herder et de Wieland, par Tischbein, peints en pied et assis, portraits gravés en cuivre par de bons artistes. On sent bien que c'est quelque chose de fade, d'insignifiant et de superflu de voir leurs chausses, leurs bas et leurs souliers, et surtout leur air nonchalant et satisfait, sur un siége où ils ramènent complaisamment leurs mains sur l'estomac.

Mais il en est autrement des statues iconiques des hommes qui sont très éloignés de nous par l'époque où ils ont vécu, ou qui, en général, sont en soi d'une grandeur idéale. Car ce qui est ancien n'appartient plus, en quelque sorte, au temps, et est retombé dans l'indéterminé, le général, pour l'imagination. Aussi, ces figures affranchies des particularités de leur existence, sont également susceptibles d'une représentation idéale dans leur habillemeut. Cela s'applique

encore mieux aux personnages qui, par leur indépendance et la richesse de leurs talents, échappent aux simples limites d'une vocation particulière, et dépassent le cercle d'activité d'un temps donné, qui constituent en eux-mêmes une libre totalité, un monde de relations et d'actions, et par conséquent aussi, sous le rapport du vêtement, doivent apparaître élevés au-dessus de la familiarité des choses journalières, même dans leur extérieur habituel, qui rappelle leur époque.

Déjà, chez les Grecs, se trouvent des statues d'Achille et d'Alexandre, où les traits individuels de la ressemblance historique sont si peu prononcés, que l'on croit reconnaître plutôt dans ces figures de jeunes héros demi-dieux, que des hommes. Cela s'appliquait parfaitement à Alexandre, ce jeune homme de génie à l'ame héroïque. Mais de même aussi, aujourd'hui, la figure de Napoléon est placée si haut, c'est un génie si universel, que rien n'empêche de le représenter dans un costume idéal, qui ne serait même pas déplacé dans Frédéric-le-Grand, s'il s'agissait de le célébrer dans toute sa grandeur. Il faut, il est vrai, tenir compte ici de la dimension des statues. Dans les petites figures qui ont quelque chose de familier, le petit chapeau à trois cornes de Napoléon, l'uniforme bien connu, les bras croisés sur la poitrine, ne choquent nullement; et si nous voulons qu'on nous montre dans le Grand-Frédéric *le vieux Fritz*, on peut le représenter avec son chapeau et son habit, comme on le fait sur les tabatières.

III. De l'individualité des personnages de la sculpture idéale.

Nous avons, jusqu'ici, considéré l'idéal de la sculpture non seulement dans son caractère général, mais aussi dans les principales formes qu'affectent ses divers éléments. Il ne nous reste plus qu'à montrer que cet idéal, qui doit représenter, par son fond, des individualités en soi substantielles, et quant à la forme, celle du corps humain, doit aussi admettre des particularités distinctives dans ses développements, par conséquent, former un cercle de personnages particuliers, semblables à ceux que nous connaissons déjà par l'examen de l'art classique, comme constituant le cercle des divinités grecques. On pourrait s'imaginer, il est vrai, qu'il n'est besoin que d'offrir une seule beauté, la plus haute, et de concentrer la perfection dans une seule statue. Mais une pareille conception de l'idéal est absurde et ridicule. Car la beauté de l'idéal consiste précisément ici en ce qu'elle n'est nullement une règle simplement abstraite et générale, mais essentiellement une individualité, qui dès-lors se prête aux particularités et affecte un caractère déterminé. Par là seulement, les œuvres de la sculpture acquièrent de la vitalité; et la beauté, une dans son abstrac-

tion, se développe en un ensemble de personnages qui ont leur physionomie propre. Ce cercle cependant, en général, est limité quant à ses idées; puisqu'une foule de catégories que l'imagination chrétienne a coutume d'employer, lorsqu'elle veut représenter des qualités humaines ou divines, sont exclues de l'idéal proprement dit de la sculpture. Ainsi, les sentiments moraux et les vertus morales, tels que le moyen-âge et le monde moderne les ont réunis dans une classification de devoirs modifiée à chaque époque, n'ont aucun sens dans les divinités idéales de la sculpture, et sont étrangers à ces dieux. Aussi, nous ne devons pas plus nous attendre à trouver ici la représentation du sacrifice, de l'égoïsme vaincu, du combat contre les passions, du triomphe de la chasteté, etc., que l'expression de l'amour sentimental, de la fidélité invariable, de l'honneur et de la dignité dans l'homme et dans la femme, ou celle de l'humilité religieuse, de la soumission à la volonté divine, et de la sanctification. Car toutes ces vertus, qualités, états de l'ame, ou reposent sur la séparation de l'existence spirituelle et de l'existence corporelle, ou s'élèvent au-dessus des sens pour se retirer dans l'intimité de l'ame, ou enfin montrent celle-ci séparée de Dieu et s'efforçant de se réconcilier, de se réunir avec lui. Il y a plus, si le cercle des divinités qui appartiennent spécialement à la sculpture forme, à la vérité, un ensemble, ainsi que nous l'avons vu en traitant de l'art classique, ce

n'est nullement un tout fortement organisé d'après les différences et les rapports des idées. Toutefois, les personnages particuliers doivent être séparés les uns des autres comme des individus indépendants en eux-mêmes, quoiqu'ils ne se distinguent pas par des traits de caractère rigoureusement marqués, et qu'au contraire, ils conservent beaucoup de choses communes sous le rapport de leur idéalité et de leur divinité.

Nous pouvons maintenant parcourir les principales différences en nous attachant aux points de vue suivants :

Nous devons considérer *d'abord* les simples signes extérieurs, les attributs placés à côté des personnages, le mode d'habillement, les armes, etc., sur la description desquels Winckelmann s'est étendu particulièrement.

En second lieu, les principales différences ne consistent pas seulement dans des signes et des indices aussi extérieurs, mais dans la conformation individuelle et *l'habitus* du personnage tout entier. L'essentiel, sous ce rapport, est la différence de *l'âge*, du *sexe*, ainsi que les divers cercles auxquels les œuvres de la sculpture empruntent leur fond et leur forme, lorsque l'on passe des statues des dieux à celles des héros, des satyres, des Faunes, et que la représentation se perd enfin dans la reproduction des formes animales.

En troisième lieu, enfin, nous jetterons un coup

d'œil sur les personnages particuliers pour lesquels la sculpture observe ces différences générales, afin de caractériser leur forme individuelle. C'est ici principalement que se pressent les détails. Il ne nous sera permis de traiter cette face du sujet, qui est empirique, qu'en choisissant quelques exemples.

I. En ce qui concerne d'abord les *attributs* et les autres accessoires, le mode de *parure*, les *armes*, les *ustensiles*, les *vases*, en général les choses qui entourent le personnage, ces accessoires, dans les œuvres élevées de la sculpture, sont restés très simples ; ils ont été employés sobrement et restreints, de telle sorte qu'il n'en est présenté que ce qui est nécessaire pour l'indication et l'intelligence du sujet. Car c'est la forme en elle-même du personnage, son expression, et non les accessoires extérieurs qui doivent donner la signification spirituelle et l'offrir aux regards. Mais, à cause de cela même, de pareils signes deviennent, à leur tour, nécessaires pour faire reconnaître les dieux déterminés. En effet, la divinité générale, que la partie substantielle de la représentation offre dans chaque divinité particulière, manifeste, par ce fond identique, une analogie dans l'expression et dans les formes. De sorte que, maintenant, chaque divinité est de nouveau enlevée à son caractère particulier et peut ainsi, d'autant mieux, passer par d'autres états et d'autres modes de représentation que ceux qui lui sont d'ailleurs propres. Dès lors le ca-

ractère qui le distingue n'apparaît plus en lui dans son parfait sérieux, et il ne reste plus, souvent, que de pareils accessoires extérieurs pour le faire reconnaître. Relativement à ces signes, je me bornerai aux observations suivantes :

J'ai déjà parlé des *attributs* proprement dits, à l'occasion de l'art classique et de ses divinités. Dans la sculpture, ils perdent encore plus leur caractère indépendant et symbolique ; ils conservent seulement le droit d'apparaître soit sur le personnage, soit à côté de lui, comme simple indication extérieure de quelque trait particulier relatif à cette divinité. Plusieurs sont empruntés aux animaux. Ainsi, Jupiter est représenté avec l'aigle, Junon avec le paon, Bacchus avec un tigre et une panthère attelés à son char, parce que, comme le dit Winckelmann (T. II. p. 503), cet animal est sans cesse altéré et aime le vin ; de même Vénus avec le lièvre ou la colombe. — D'autres attributs sont des ustensiles ou des instruments qui ont rapport aux habitudes et aux actions attribuées à chaque dieu conformément à son individualité propre. Bacchus, par exemple, est représenté avec le thyrse, autour duquel sont entrelacées des feuilles de lierre et des bandelettes ; ou il a une couronne de feuilles de laurier, pour le désigner comme vainqueur dans son expédition des Indes, ou encore un flambeau avec lequel il éclairait Cérès.

Ce sont de pareilles particularités, dont je me borne ici à mentionner les plus connues, qui provoquent

surtout la sagacité et l'érudition des antiquaires et qui les engagent dans la recherche minutieuse des plus petits détails. Ce zèle souvent va trop loin, et leur fait donner de l'importance à des choses qui n'en ont aucune. C'est ainsi, par exemple, que l'on prit deux célèbres figures de femmes couchées dans l'attitude de l'assoupissement, qui sont au Vatican et à la villa Médicis, pour des représentations de Cléopâtre, parcequ'elles portaient un bracelet de la forme d'une vipère, et qu'à la vue d'un serpent l'idée de la mort de Cléopâtre se présente à l'esprit d'un archéologue, absolument comme celle du premier serpent qui séduisit Eve dans le paradis à l'imagination d'un pieux docteur de l'Eglise. Or, il se trouve que c'était la coutume générale des femmes grecques de porter des bracelets qui avaient la forme d'un serpent; ces bracelets s'appelaient même des serpents. L'esprit plus juste de Winckelmann n'avait déjà plus regardé ces figures comme étant celles de Cléopâtre, et Visconti (Mus. Pio-Clement, t. 2, p. 89-92) les reconnaît enfin positivement pour être celles d'Ariane lorsqu'elle tombe endormie avant son désespoir de se voir abandonnée de Thésée. Quoique les erreurs aient été très peu rares dans de pareilles inductions, et quelqu'inférieure que paraisse l'espèce de sagacité qui s'exerce sur des particularités extérieures aussi insignifiantes, ce mode de recherches et cette critique sont cependant nécessaires, parce que, souvent, la détermination d'un personnage ne peut être

donnée que par cette voie. Cependant, à ce qui précède s'ajoute une nouvelle difficulté: c'est que, de même que la forme extérieure, souvent aussi les attributs ne se laissent pas toujours rapporter à un seul dieu et sont communs à plusieurs divinités. On voit, par exemple, la coupe non seulement à côté de Jupiter, d'Apollon, de Mercure, mais encore auprès de Cérès et d'Hygie. Plusieurs divinités femelles ont également des épis de blé. Les lys se trouvent dans la main de Junon, de Vénus et de l'Espérance; et Jupiter lui-même n'est pas le seul qui porte la foudre, mais aussi Pallas, qui à son tour ne porte pas seule l'égide, mais en commun avec Jupiter, Junon et Apollon. (Winckelm. t. 2, p. 491.) L'origine des dieux individuels qui, primitivement, avaient une signification commune, indéterminée, générale, entraîne avec elle d'anciens symboles qui appartenaient à cette nature générale, et par là commune, des dieux.

D'autres accessoires, des armes, des vases, des chevaux, trouvent plus ou moins place dans de tels ouvrages qui déjà sortent du repos simple des dieux, pour représenter des actions, des groupes, des séries de figures, comme cela peut avoir lieu dans les bas-reliefs; et dès-lors, on peut aussi faire un usage plus étendu des divers signes et indications extérieurs. Les offrandes sacrées qui consistaient en ouvrages d'art de tout genre et particulièrement en statues; les statues des vainqueurs aux jeux olympiques, et principalement les médailles et les

pierres taillées, fournissaient à l'imagination riche et à l'esprit inventif des Grecs une ample carrière pour introduire des indications symboliques et autres, par exemple, des allusions à la localité, à la ville, etc.

Des signes moins extérieurs, pris plus avant dans l'individualité des dieux, sont ceux qui appartiennent à l'extérieur même du personnage et en sont une partie intégrante. Il faut placer ici le mode particulier d'habillement, d'armure, de parure, l'arrangement des cheveux, etc. Pour le développement de ce point, je me contenterai de rappeler quelques observations de Winckelmann qui a montré beaucoup de sagacité à saisir toutes ces différences. Parmi les dieux particuliers, Jupiter surtout se fait reconnaître par sa chevelure; c'est au point que Winckelmann soutient (t. IV, liv. V, ch. 1, § 29), que les cheveux du front ou la barbe, à défaut même de toute autre chose, suffiraient seuls pour faire reconnaître une tête comme étant celle de Jupiter. En effet, dit Winckelmann, les cheveux sont relevés sur le haut du front, et leurs diverses divisions retombent en arrière recourbés en arc étroit; cette manière de représenter la chevelure était si caractéristique, qu'elle fut conservée même dans les fils et les oncles de Jupiter. Ainsi, sous ce rapport, la tête de Jupiter est difficile à distinguer de celle d'Esculape; mais, pour ce motif, celui-ci avait une autre barbe, particulièrement, sur la lèvre supérieure où elle était dis-

posée plus en arc, tandis que chez Jupiter elle se dresse autour de l'angle de la bouche et se mêle avec la barbe du menton. Winckelmann a su également distinguer une belle tête d'une statue de Neptune à la villa Médicis (plus tard, à Florence), des têtes de Jupiter, par la barbe plus frisée (qui d'ailleurs est aussi plus épaisse sur la lèvre supérieure), et par la chevelure. Pallas (et c'est par là quelle se distingue parfaitement de Diane), porte la chevelure liée fort bas derrière la tête, et tombant en boucles au-dessous du lien qui les noue. Diane, au contraire, les porte relevés de tous les côtés et liés en peloton sur le sommet de la tête. La tête de Cérès est couverte de son vêtement jusque sur la partie postérieure. Elle porte, en outre, avec les épis, comme Junon, un diadême, devant lequel les cheveux, comme le remarque Winckelmann (IV, 5, 3, § 10), s'élèvent dispersés dans une gracieuse confusion; ce qui doit peut-être signifier son égarement au sujet de l'enlèvement de sa fille Proserpine. Une semblable individualité est marquée par d'autres signes extérieurs. C'est ainsi, par exemple, que Pallas se reconnaît à son casque, à sa contenance et à son vêtement, etc.

II. Mais l'individualité vraiment vivante, s'il est vrai que la sculpture doive savoir la marquer par la forme belle et libre du corps, ne doit pas se manifester seulement par de tels accessoires, par des attributs, par la chevelure, les armes, et d'autres instru-

ments, par la massue, le trident, le boisseau; elle doit percer dans la figure ainsi que dans son expression. Dans une pareille individualisation, les artistes grecs montraient d'autant plus de finesse et d'invention, qu'ils considéraient la forme des dieux comme ayant, en quelque sorte, la valeur d'un dogme, auquel ils restaient fidèles tout en développant l'individualité caractéristique de chaque divinité, de sorte que l'idée fondamentale restât en quelque sorte toujours absolument vivante et présente. C'est surtout dans les meilleurs ouvrages de la sculpture ancienne qu'il faut admirer l'attention scrupuleuse et pleine de sagacité avec laquelle les artistes grecs ont su mettre les plus petits traits de la figure et de l'expression en harmonie avec le tout, attention par laquelle seule se révèle cette harmonie elle-même.

Si maintenant nous nous demandons quelles sont les principales différences qui peuvent être regardées comme servant de base à la détermination plus précise des formes du corps et de son expression, les voici en peu de mots :

La première est celle qui distingue les figures enfantines et juvéniles de celles d'un *âge* plus avancé. J'ai déjà dit précédemment que, dans l'idéal pur, chaque trait, chaque partie du corps étaient exprimés, et qu'en même temps tout ce qui affecte la ligne droite trop régulière, les surfaces simplement unies, telles que les formes géométriquement circulaires et

rondes étaient évitées, tandis qu'au contraire, la multiplicité vivante des lignes et des formes, dans les nuances habilement fondues qui marquent les transitions, était façonnée de la manière la plus belle. Dans l'enfance et la jeunesse, lès limites des formes se fondent insensiblement les unes dans les autres, et ondoient si doucement que, selon l'expression de Winckelmann (VII, p. 78), on peut les comparer à la surface d'une mer non agitée par le vent, dont on peut dire qu'elle est calme quoiqu'elle soit dans un mouvement continuel. Dans un âge plus avancé, au contraire, les différences apparaissent plus marquées et doivent être reproduites avec des caractères plus déterminés. Aussi, d'excellentes figures d'hommes plaisent d'avantage, au premier coup d'œil, parce que tout y est plein d'expression, et que nous apprenons, ainsi, à admirer d'autant plus vîte la science la sagesse et l'habileté de l'artiste; car, à cause de leur mollesse et du moins grand nombre de traits distinctifs, les formes de la jeunesse paraissent d'une exécution plus facile. En réalité, c'est le contraire. En effet, comme la configuration des membres reste indécise entre la croissance et l'achèvement, les articulations, les os, les tendons, les muscles, doivent avoir quelque chose de plus mou, de plus délicat, et cependant être exprimés. C'est précisément le triomphe de l'art antique d'avoir fait en sorte que, même dans les figures les plus délicates, toujours toutes les parties et leur organisation déter-

minée se remarquent à des nuances de saillies et d'enfoncements presque insensibles. Aussi, la science et la virtuosité d'un artiste ne se révèlent qu'à un observateur sévèrement attentif. Si, par exemple, dans une figure où s'allient la douceur et la sévérité, comme celle du jeune Apollon, toute la structure du corps humain n'était pas réellement et parfaitement accusée, d'une manière à la fois apparente et à demi cachée, les membres sembleraient, il est vrai, ronds et pleins, mais, en même temps, mous et sans expression ni variété, de sorte que l'ensemble pourrait difficilement plaire. — On peut citer, comme un exemple des plus frappants de la différence du corps juvénil et du corps viril, dans un âge assez avancé, les enfants et le père, dans le groupe du Laocoon.

Mais, en général, les Grecs, dans la représentation de leurs divinités idéales, préféraient, pour les ouvrages de la sculpture, l'âge encore jeune, et ils ne montraient même, dans les têtes et les statues de Jupiter ou de Neptune, aucun signe de vieillesse.

Une seconde différence, plus importante, concerne le *sexe*, qui doit être représenté dans la conformation du corps, ou la différence des formes de l'homme et de la femme. En général, ce qui vient d'être dit au sujet de la différence qui distingue l'enfance et la jeunesse de l'âge viril, s'applique également ici. Les formes de la femme sont plus délicates et plus molles; les tendons et les muscles, quoique ne devant pas faire défaut, sont moins marqués; les transitions

sont plus insensibles, plus douces, et cependant, quant à la variété d'expression, hautement nuancées et diversifiées, depuis le sérieux calme, la force sévère et la noblesse, jusqu'à la grace la plus molle et aux charmes qui inspirent l'amour. Une égale richesse dans les formes trouve sa place dans la configuration du corps de l'homme, chez lequel s'ajoute encore l'expression de la force augmentée par l'exercice, et celle du courage. Mais la sérénité du bonheur reste commune à toutes ces figures, c'est-à-dire, une joie intime, une bienheureuse indifférence, qui s'élève au-dessus de toute situation particulière et qui s'accorde également avec un trait de silencieuse tristesse, le rire dans les larmes, qui s'arrête entre le rire et les pleurs.

Mais, entre le caractère de l'homme et de la femme, il ne faut pas tirer une ligne de démarcation trop précise, Car les formes juvéniles de Bacchus et d'Apollon vont jusqu'à la délicatesse et à la mollesse des formes féminines, même jusqu'à certains traits de l'organisation de la femme. Il y a plus: il existe des représentations d'Hercule dans lesquelles il apparaît sous un aspect qui rappelle à tel point les formes de la jeune femme, qu'on l'a confondu avec son amante Iole. Non seulement les anciens ont représenté cette transition, mais aussi, expressément, le mélange des formes de l'homme et de la femme, dans les hermaphrodites.

Il reste enfin à examiner les principales différences

qui s'offrent dans la forme des objets, selon qu'ils appartiennent à un des cercles déterminés du monde idéal approprié à la sculpture.

Les formes organiques dont la sculpture peut se servir dans ses œuvres plastiques sont d'abord les formes humaines, ensuite celles des animaux. En ce qui concerne la *forme animale*, nous avons déjà vu que, dans l'art élevé et sévère, elle ne peut plus apparaître que comme un attribut qui accompagne la figure des dieux. C'est ainsi que nous trouvons, par exemple, une biche à côté de Diane chasseresse, et l'aigle à côté de Jupiter. Il en est de même des panthères, des griffons et des emblèmes semblables. Mais, maintenant, outre qu'elles sont des attributs particuliers, les formes animales conservent encore, par elles-mêmes, une valeur propre, tantôt mêlées à la forme humaine, tantôt isolées. Cependant, le cercle de ces représentations est limité. Sans parler des formes de bouc, c'est principalement le cheval dont la beauté et la vivacité pleine de feu se fraient l'entrée dans l'art plastique, soit qu'il se combine avec la figure humaine, soit qu'il conserve sa forme indépendante et libre. En effet, le cheval s'associe au courage, à la bravoure, à l'agilité de l'homme, et participe de la beauté héroïque; tandis que d'autres animaux, comme, par exemple, le lion tué par Hercule, le sanglier par Méléagre, sont l'objet même de ces exploits héroïques, et, par conséquent, ont le droit d'entrer aussi dans le cercle de la représentation, lorsque celle-ci, dans les grou-

pes et les bas-reliefs, admet des situations et des actions qui offrent du mouvement.

L'homme, de son côté, dans sa configuration et son expression proprement idéales, offre la forme qui convient à la représentation du principe divin, lorsque celui-ci encore lié au sensible n'est pas capable de se prêter à l'idée de l'unité simple d'un seul Dieu et ne peut se manifester que dans un cercle de personnages divins. Mais, par là même, d'abord la forme humaine reste en soi, comme par son expression, renfermée dans le domaine de l'individualité humaine proprement dite, quoique, d'un autre côté, elle soit représentée comme ayant de l'affinité et étant unie, tantôt avec le divin, tantôt avec l'animalité.

Par là, la sculpture s'exerce dans les domaines suivants, auxquels elle peut emprunter des sujets de représentation. Le premier, le point central, comme je l'ai déjà plusieurs fois nommé, c'est le *cercle des dieux particuliers*. La différence principale qui les sépare des hommes, c'est que, sous le rapport de leur expression, ils apparaissent concentrés en eux-mêmes, élevés au-dessus de l'existence finie, des soins et des passions de la nature mortelle, jouissant d'un calme heureux et d'une jeunesse éternelle. De même ici, les formes du corps, non seulement sont purifiées des particularités finies de la nature humaine, mais encore, sans rien perdre de leur vitalité, elles écartent d'elles tout ce qui indique les nécessités et les besoins de la vie physique. Un objet intéressant,

par exemple, c'est une mère qui allaite son enfant. Les déesses grecques sont toujours représentées sans enfant. Junon, selon la fable, rejette le jeune Hercule loin d'elle, ce qui donne naissance à la voie lactée. Selon la croyance antique, il n'était pas digne de la majestueuse épouse de Jupiter d'attacher un fils à sa personne. Vénus elle-même, dans la sculpture, n'apparaît pas comme mère; l'Amour l'accompagne, il est vrai, mais peu dans les rapports de l'enfant. Pareillement, une chèvre est donnée pour nourrice à Jupiter. Rémus et Romulus sont allaités par une louve. Parmi les représentations égyptiennes et indiennes, au contraire, il en est beaucoup dans lesquelles les dieux reçoivent le lait maternel de divinités. Chez les déesses grecques dominent les formes virginales, qui laissent le moins apparaître la destination de la femme.

Ceci constitue une opposition importante entre l'art classique et l'art romantique, où l'amour maternel offre un des sujets principaux.

Des dieux, proprement dits, la sculpture passe ensuite aux personnages qui, comme les Centaures, les Faunes et les Satyres, sont un mélange d'hommes et d'animaux.

Les *Héros* ne sont séparés des dieux que par des différences très-peu sensibles, et, par là même, ils s'élèvent au-dessus de la simple nature humaine dans son existence commune. Winckelmann dit, par exemple, d'un Battus qui est sur les monnaies de Cyrène (IV, p. 105): « qu'à certain air voluptueux, on pourrait

le prendre pour un Bacchus, et, à un trait de grandeur divine, pour un Apollon. » Cependant, ici, lorsqu'il s'agit de représenter l'énergie de la volonté et la force physique, les formes humaines prennent des proportions plus grandes, surtout dans certaines parties. Les artistes mettaient dans les muscles une action plus rapide et une tension plus forte, et dans les actions violentes toute l'impétuosité de la nature en mouvement. Toutefois, comme, dans le même héros, il se présente toute une série d'états divers et opposés, les formes viriles se rapprochent encore ici souvent des formes féminines : c'est le cas, par exemple, pour Achille, dans sa première apparition au milieu des femmes de Lycomède. Ici, il n'apparaît pas dans la force héroïque qu'il déploie devant Troie, mais sous des habits de femme et avec une grace de formes qui fait presque douter de son sexe. Hercule aussi n'est pas toujours représenté dans le sérieux de la force, que supposent ses pénibles travaux, mais, tel qu'on l'imagine servant Omphale, ainsi que dans le repos de l'apothéose, et en général dans les situations les plus élevées.

Sous d'autres rapports, les héros ont souvent la plus grande ressemblance avec les dieux mêmes, Achille, par exemple, avec Mars. Aussi, c'est le résultat de l'étude la plus approfondie que de reconnaître le sens déterminé d'une statue d'après son seul caractère, sans le secours de quelque attribut. Cependant, les connaisseurs exercés savent, même d'après quelques débris, conclure le caractère et la forme de

la figure entière et compléter ce qui lui manque. Ce qui doit nous faire admirer, de nouveau, le sens plein de finesse et la parfaite conséquence d'individualisation dans les maîtres de l'art grec, qui savaient conserver et développer la plus petite partie conformément au caractère de l'ensemble.

En ce qui regarde les *Satyres* et les *Faunes*, c'est dans leur cercle qu'est refoulé ce qui reste exclu du haut idéal des dieux, les besoins humains, la joyeuse gaîté de la vie, la jouissance sensible, la satisfaction des désirs, etc. Cependant, les jeunes Satyres, en particulier, et les jeunes Faunes, sont représentés par les anciens, le plus souvent, avec une telle beauté que, comme le prétend Winckelmann (IV, 78), chacune de leurs figures, si on fait abstraction de la tête, pourrait être confondue avec celle d'un Apollon, principalement celui qui est appelé Sauroktonos et qui a la position des jambes semblable à celle des Faunes. Les Faunes et les Satyres se reconnaissent à la tête, par les oreilles pointues, les cheveux crépus et de petites cornes.

Un second cercle renferme ce qui est, à proprement parler, *humain*. Ici se place particulièrement la beauté de la forme humaine, telle qu'elle se manifeste dans la force développée par l'exercice, par l'habileté dans les jeux athlétiques chez les combattants, les Discoboles, etc. Dans de telles productions, la sculpture se rapproche déjà plus du portrait, genre dans lequel les anciens, cependant, même lorsqu'ils représentaient

des personnages réels, savaient toujours maintenir le principe de la sculpture, tel que nous avons appris à le connaître.

Enfin, le dernier domaine que comprend la sculpture est la représentation des *animaux* en eux-mêmes, particulièrement des lions, des chiens, etc. Dans ce champ, les anciens savaient également faire régner le principe de la sculpture, saisir l'essence de la forme et l'animer, l'individualiser. Ils parvenaient ainsi à une telle perfection que, par exemple, la vache de Myron est plus célèbre que ses autres ouvrages. Goëthe (dans *l'Art, et l'Antiquité* II, 1er cahier) l'a décrite avec beaucoup de grace, et il a fait particulièrement remarquer ce point que nous avons vu plus haut, savoir: que les fonctions animales, telles que l'allaitement, ne se trouvent que dans le domaine des animaux. Il écarte tous les jeux d'esprit des poètes dans d'anciennes épigrammes, et, avec un grand sens de l'art, il ne considère que la naïveté de la conception d'ou naît l'image la plus fidèle.

III. Pour terminer ce chapitre, nous n'avons plus qu'à ajouter quelques observations sur les personnages individuels dont le caractère et la vitalité ont été indiqués par les différences précédentes. Elles porteront principalement sur la représentation des dieux. Au sujet des divinités idéales de la sculpture, on pourrait soutenir que la spiritualité est, à proprement parler, l'affranchissement de l'individualité, et qu'alors,

plus les figures sont idéales et élevées, moins elles se distinguent les unes des autres. Mais le problème de la sculpture, admirablement résolu par les Grecs, consistait précisément à savoir conserver, malgré la généralité et l'idéalité des dieux, leur individualité et leur caractère distinctif, bien que, sans doute, dans les sphères déterminées de leur activité, se manifeste la tendance à enlever les limites précises et à représenter les formes particulières dans les transitions. Maintenant, si l'on va plus loin et que l'on prenne l'individualité dans ce sens, que certaines divinités avaient des traits déterminés qui leur étaient propres, comme les figures de portraits, dès lors apparaît un type fixe à la place d'une libre production; ce qui porte préjudice à l'art. Mais cela n'a pas lieu davantage. Au contraire, l'artiste montrait d'autant plus de finesse d'invention, dans l'individualisation des traits, et d'autant plus de vitalité, que le type essentiel était plus invariablement tracé.

Pour ce qui est ensuite des dieux particuliers eux-mêmes, la première idée qui se présente, c'est qu'au-dessus de ces existences idéales se place un personnage qui est leur souverain. Phidias a donné surtout cette majesté et cette grandeur à la figure et aux traits de *Jupiter*. Cependant, le père des dieux et des hommes est représenté, en même temps, avec un regard serein et gracieux, à la fois doux et imposant. Il est dans l'âge viril; ses joues, qui n'ont point l'efflorescence de la jeunesse, ne rappellent pas non plus

la rudesse des formes ou les signes de débilité de la la vieillesse. — Les figures qui, pour la forme et l'expression, se rapprochent le plus de celle de Jupiter, sont celles de ses frères, *Neptune* et *Pluton*, dont les statues intéressantes, à Dresde, par exemple, conservent cependant leur caractère propre : Jupiter a la douceur de la majesté, Neptune est d'une physionomie plus rude, Pluton qui a beaucoup de rapport avec le Sérapis des Egyptiens, paraît plus sombre et plus ténébreux.

Bacchus et *Apollon*, *Mars* et *Mercure* restent essentiellement distincts de Jupiter ; les deux premiers, dans la beauté plus juvénile et la délicatesse de leurs formes; ceux ci d'une beauté plus virile quoique sans barbe ; Mercure, plus agile, plus délié, avec une finesse particulière dans les traits du visage; Mars, non tout-à-fait, comme Hercule, remarquable par la force des muscles et des autres parties du corps, mais comme un héros jeune et beau dans des formes idéales.

Parmi les déesses, je ne mentionnerai que Junon, Pallas, Diane et Vénus.

Comme Jupiter parmi les dieux, *Junon* parmi les déesses, a la plus grande majesté dans la figure et son expression. Ses grands yeux, voûtés en ovale, sont fiers et impérieux, de même que la bouche qui la fait reconnaître, même de profil. En général, elle offre l'aspect d'une reine qui veut dominer et doit inspirer le respect et l'amour.

Pallas, au contraire, a l'expression de la virginité sévère et de la chasteté. Les tendres graces, l'amour et toute la mollesse féminine sont éloignés de sa personne. L'œil est moins ouvert que celui de Junon et modérément incliné, ainsi que la tête qui ne se relève pas fièrement comme dans l'épouse de Jupiter, quoiqu'elle soit armée d'un casque.

Diane est représentée avec la même forme virginale, et cependant douée d'un plus grand attrait; elle a plus d'aisance; elle est plus svelte, toutefois sans avoir conscience ni jouir de ses charmes. Elle n'est pas dans l'attitude du repos, mais ordinairement représentée dans celle d'une personne qui s'avance, regardant en arrière, les yeux fixés vers le lointain.

Vénus, enfin, la reine de la beauté, est seule avec les graces et les heures, représentée nue, quoique non par tous artistes. Chez elle, la nudité est motivée par une raison importante; c'est qu'elle exprime principalement la beauté physique et son triomphe, en général la grace, l'attrait de l'amour, la délicatesse des traits tempérés et ennoblis par l'esprit. Son œil, même lorsqu'il doit être plus sérieux et plus noble, est plus petit que celui de Pallas et de Junon, non en longueur, mais plus étroit à la partie inférieure, et la paupière est un peu relevée; ce qui exprime, de la manière la plus belle, la langueur amoureuse. Cependant, pour l'expression comme pour la forme, elle est différente, tantôt plus sérieuse et plus sûre de son empire, tantôt plus gracieuse et plus délicate, tantôt dans un

âge plus mûr, tantôt dans la fleur de la jeunesse. C'est ainsi que Winckelmann, par exemple (IV, p. 112), compare la Vénus de Médicis à une rose qui s'épanouit après une belle aurore, aux premiers rayons du soleil. La Vénus céleste, au contraire, fut désignée par un diadème qui ressemble à celui de Junon et que porte aussi la Vénus *Victrix*.

L'invention de cette individualité plastique, dont l'expression tout entière est parfaitement produite par la forme seule, sans le secours de la couleur, ne fut innée à ce degré de perfection, qui ne peut-être surpassé, que chez les Grecs, et elle avait son principe dans la religion elle-même. Une religion spiritualiste eût pu se contenter de la contemplation intérieure et de la méditation. Les ouvrages de la sculpture n'auraient alors été regardés que comme un luxe et une superfluité ; tandis qu'une religion qui s'adresse aux sens, comme la religion grecque, doit produire incessamment des images, parce que, pour elle, cette création et cette invention artistiques sont un véritable culte, un moyen par lequel se satisfait le sentiment religieux. Et, pour le peuple, la vue de pareilles œuvres n'était pas un simple spectacle, elle faisait partie de la religion elle-même et de la vie. En général, les Grecs faisaient tout pour la vie publique, dans laquelle chacun trouvait sa satisfaction, son orgueil et sa gloire. Avec ce caractère national, l'art grec n'était pas un simple ornement, mais un besoin vivant, impérieux, qui demandait à être satisfait ; de même

que la peinture, pour les Vénitiens, à l'époque de leur splendeur. C'est par là seulement que nous pouvons expliquer, malgré les difficultés de la statuaire, cette incroyable quantité de sculptures, ces forêts de statues de toute espèce, qui se trouvaient jusqu'à mille, deux mille dans une seule ville, à Elis, à Athènes, à Corinthe, et même dans chaque petite localité. Elles n'étaient pas en moins grand nombre dans la grande Grèce et dans les îles.

CHAPITRE TROISIÈME.

DES DIFFÉRENTES ESPÈCES DE REPRÉSENTATION, DES MATÉRIAUX DE LA SCULPTURE ET DE SON DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE.

Dans notre étude précédente, nous avons examiné d'abord les principes généraux d'après lesquels nous pouvions développer ce qui fait le fond de la sculpture ainsi que la forme qui lui correspond. Nous avons trouvé le premier dans l'idéal classique; de sorte que nous avions à déterminer, en second lieu, comment, parmi les arts particuliers, la sculpture est le plus propre à représenter cet idéal. Or, maintenant, s'il est vrai que l'idéal ne doive être conçu que sous la forme de l'individualité, la pensée artistique ne se développe pas seulement dans un cercle de figures idéales; le mode de représentation et d'exécution extérieures, pour les œuvres d'art données, donne lieu aussi aux *différents genres* de sculpture. Sous ce rapport, il nous reste à parler :

1° *Du mode de représentation*, qui , lorsqu'il passe à l'exécution , produit soit des statues isolées , soit des groupes, jusqu'à ce qu'enfin il constitue, dans le relief, le point de transition à la peinture ;

2° Des *matériaux* employés dans ces différents genres de représentation ;

3° Des dégrés du *développement historique* auxquels appartiennent les œuvres d'art exécutées dans ces différents genres et avec ces matériaux.

I. Des statues proprement dites, des groupes et des reliefs.

De même que nous avons fait, dans l'architecture, une différence essentielle entre l'architecture indépendante et l'architecture subordonnée à l'utile, nous pouvons maintenant aussi établir une semblable différence entre les ouvrages de sculpture qui pareillement existent indépendants, pour eux-mêmes, et ceux qui servent plutôt d'ornementation à des espaces architectoniques. Pour les premiers, ce qui les entoure n'est autre chose qu'un local préparé par l'art, tandis que, chez les autres, le rapport à l'œuvre d'architecture, dont ils sont l'ornement, reste le caractère essentiel, et détermine non seulement la forme, mais le fond même de l'œuvre exécutée par la sculpture. En envisageant les choses en général et dans leur ensemble, nous pouvons dire, sous ce rapport, que les statues proprement dites existent pour elles-mêmes, tandis que les groupes et surtout les reliefs commencent à abandonner cette indépendance, et sont employés par l'architecture pour les fins propres de cet art.

1° En ce qui concerne la *statue* proprement dite, son but primitif, comme la vraie destination de la

sculpture en général, est l'exécution d'une image sacrée qui doit être érigée dans l'intérieur du temple, où tout l'appareil environnant se rapporte à elle.

Ici la sculpture reste dans sa pureté la plus parfaite, puisqu'elle représente l'image des dieux sans situation déterminée, dans une beauté simple et un repos majestueux, ou encore dans des situations simples et libres, sans action déterminée, inaccessibles au trouble et à l'agitation, tels que nous les avons plusieurs fois décrits.

Le premier moment où le personnage abandonne cette grandeur sévère et cette félicité concentrée, consiste en ce que, dans tout le maintien, soit indiqué le commencement ou la fin d'une action, sans que, par là, soit détruit le repos divin et que le personnage soit représenté dans un conflit ou dans une lutte. De ce genre, sont la célèbre Vénus de Médicis et l'Apollon du Belvédère.

Du temps de Lessing et de Winckelmann, on paya une admiration sans bornes à ces statues, comme représentant le plus haut idéal de l'art. Aujourd'hui, depuis que l'on a appris à connaître des œuvres d'une expression plus profonde, plus vivante et plus ferme dans leurs formes, elles ont perdu quelque chose de leur estime, et on les attribue à une époque plus tardive, où le poli de l'exécution vise déjà au gracieux et à l'agréable, et qui ne se maintient plus dans le style sévère et pur. Un voyageur anglais (*Morn. Chron.*, 26 juillet 1825) va même jusqu'à appeler l'Apol-

lon un muscadin de théâtre (*a theatrical coxcomb.*) Quant à la Vénus, il lui accorde, il est vrai, une grande douceur, une symétrie parfaite et une grâce timide, mais seulement une niaiserie sans défaut, une perfection négative et « *a good deal of insipidity.* » — On conçoit d'ailleurs l'abandon de ce calme sévère et de cette sainteté. La sculpture, sans doute, est l'art du haut sérieux; mais, comme les dieux ne sont nullement des abstractions, qu'ils sont des personnages individuels, ce sérieux profond admet, en même temps, la sérénité absolue, et par là, un reflet de la vie réelle et de l'existence finie.

La sérénité des dieux n'exprime pas le sentiment de l'absorption dans une pareille situation finie, mais celui de l'harmonie, de la liberté spirituelle et de l'indépendance.

Aussi, l'art grec s'est-il pénétré de toute la sérénité de l'esprit grec, et a-t-il trouvé son bonheur, sa joie, son amusement, dans une multitude infinie de situations hautement intéressantes. Car, lorsqu'il se fut élevé de la raideur abstraite du premier mode de représentation au culte de l'individualité vivante qui réunit tout en soi, la vie jointe à la sérénité fut son objet de prédilection. Les artistes se plurent dans la variété des sujets capables de les représenter, sujets, d'ailleurs, qui ne dégénéraient pas en scènes pénibles, en spectacles de tortures et de souffrances, qui restaient dans les limites de l'humanité privée de soucis.

Les anciens ont, sous ce rapport, produit un grand nombre d'ouvrages de sculpture de la plus haute perfection. Je me contenterai de citer ici, parmi une foule de sujets mythologiques qui n'offrent qu'un badinage, mais d'une parfaite sérénité, les jeux de l'Amour qui déjà se rapprochent davantage des scènes communes de la vie humaine. Il en est d'autres où la vitalité de la représentation est le principal intérêt et où le seul fait de comprendre le sujet et de s'en amuser constitue la sérénité et l'absence même de souci. Dans ce genre, par exemple, le Joueur de dés et le Garde de Polyclète, étaient aussi estimés que la Junon d'Argos. Le Discobole, le Coureur de Myron, jouissaient d'une égale célébrité. Combien est charmant et combien n'a t'on pas loué le jeune garçon qui se tire une épine du talon ? On connaît, au moins de nom, une foule de représentations du même genre. Ce sont de ces moments surpris à la nature, qui passent rapidement et qui apparaissent fixés par le sculpteur.

2° De ce commencement de direction vers l'extérieur, la sculpture passe ensuite à la représentation des situations animées, de conflits et d'actions. De là naissent les *groupes*. Car, avec l'action déterminée, se manifeste la vitalité concrète, qui se développe en oppositions et réactions et, en même temps aussi, en rapports essentiels de plusieurs figures qui affectent diverses combinaisons.

Cependant encore ici, les premiers sujets sont de

simples associations calmes, comme par exemple les deux statues colossales des dompteurs de chevaux qui sont à Rome sur le mont Cavallo, et qui indiquent Castor et Pollux. On attribue l'une d'elles à Phidias, l'autre à Praxitèle, sans preuve solide, quoique l'excellence de la conception et la force pleine d'agrément de l'exécution justifient de pareils noms. Ce sont seulement des groupes libres qui n'expriment encore aucune action proprement dite, ou aucune suite d'actions; ils sont d'ailleurs parfaitement propres à la représentation sculpturale et à une érection publique devant le Parthénon, où ils ont dû être originairement placés.

Mais, en second lieu, la sculpture, dans le groupe, passe à la représentation des situations qui ont pour sujet des conflits, des combats, la souffrance, etc. Ici, nous pouvons louer encore le sens vraiment artistique des Grecs, qui n'érigeaient pas de pareils groupes comme indépendants en soi, parce que ceux-ci commencent à sortir du domaine propre à la sculpture. Ils les plaçaient dans un rapport étroit avec l'architecture, afin qu'ils servissent à la décoration des espaces architectoniques. L'image du dieu dans le temple, comme statue indépendante, s'élevait calme, majestueuse, pleine de sérénité, dans l'intérieur de la *cella* uniquement destinée à renfermer cette œuvre de la sculpture. Le fronton extérieur, au contraire, était orné de groupes qui représentaient les actions déterminées du dieu et, dès lors, devaient être exécutés

dans le sens d'une vitalité plus animée. De ce genre, était le fameux groupe des Niobides. Le mode général de disposition est ici donné par l'espace auquel il était destiné. La principale figure était placée au milieu ; elle pouvait être la plus grande et s'élever au dessus des autres. Celles-ci, placées contre les angles aigus du fronton, demandaient d'autres positions ; quelques unes même étaient étendues.

Parmi les autres ouvrages connus, nous nous bornerons à mentionner encore le Laocoon. Depuis quarante ou cinquante ans, il a été l'objet d'une foule de recherches et de dissertations. On a, en particulier, regardé comme une question importante de savoir si Virgile avait fait une description de cette scène d'après le groupe du sculpteur, ou si l'artiste avait fait son ouvrage d'après la description de Virgile ; si ensuite Laocoon pousse des cris, et, si en général, il convient, dans la sculpture, de vouloir exprimer un cri, et d'autres questions du même genre. On s'est exercé sur de pareilles bagatelles psychologiques avant que le mouvement imprimé par Winckelmann, et que le vrai sens de l'art eussent pénétré dans les esprits. Les savants de cabinet sont portés d'ailleurs à de pareilles recherches, parce que souvent l'occasion de voir les véritables objets d'art leur manque, aussi bien que la capacité de les saisir par l'imagination. L'essentiel à considérer dans ce groupe, c'est que, malgré la haute souffrance exprimée avec une si grande vérité, malgré cette crispation convulsive des membres et la ten-

sion de tous les muscles, la noblesse, néanmoins, et la beauté sont conservées, et que rien ne rappelle, même de la manière la plus éloignée, la grimace, la contorsion et la dislocation. Toutefois, l'ouvrage entier appartient, sans aucun doute, par l'idée du sujet, par l'habileté qui se révèle dans la disposition, par l'intelligence des poses et par le mode d'exécution, à une époque plus tardive, qui vise déjà à dépasser la simple beauté et la vitalité, en affectant de montrer ses connaissances dans la structure des membres et les formes musculaires du corps humain, et cherche à plaire par les agréments et les raffinements de l'exécution. De la naïveté, de la grandeur de l'art à la manière le pas est déjà fait.

Les ouvrages de la sculpture se placent dans divers endroits, à l'entrée des galeries, sur les places publiques, dans la rampe d'un escalier, dans des niches, etc. Or, cette diversité de lieux ainsi que leur destination architectonique, qui de son côté offre des rapports différents avec les situations et les relations humaines, fait varier à l'infini le sujet et la signification de l'œuvre d'art, qui, dans les groupes, peuvent se rapprocher encore plus des scènes de la vie humaine. Cependant, il est toujours d'un mauvais effet de placer sur le sommet d'un édifice, à l'air libre, sans fond, de pareils groupes animés, qui présentent plusieurs figures réunies, et cela, même lorsqu'aucun conflit n'en fait le sujet. Le ciel, en effet, est tantôt gris, tantôt bleu et d'une clarté éblouissante; de

sorte que les contours des figures ne peuvent être distingués assez exactement. Or, ce sont ces contours, c'est la silhouette, qui sont l'essentiel, puisque ce sont les seuls traits principaux que l'on reconnaisse et qui font comprendre tout le reste. Ensuite, dans un groupe, plusieurs parties des figures sont placées les unes devant les autres, les bras, par exemple, en avant du corps, la jambe d'un personnage devant celle d'un autre personnage. C'est ce qui fait que déjà, à un certain éloignement, les contours de ces parties paraissent confus et insaisissables. Ils sont cependant bien moins clairs encore que ceux des parties qui sont entièrement libres. Il suffit de se représenter seulement un groupe dessiné sur le papier, de sorte que, dans une figure, quelques membres soient tracés fortement et avec précision, et que d'autres, au contraire, ne soient indiqués que confusément. Le même effet est produit par une statue et surtout par un groupe qui n'ont d'autre fond que l'air : on ne voit alors qu'une silhouette qui se dessine durement et dans laquelle, précisément, on ne peut distinguer qu'une faible expression.

Telle est la raison pour laquelle la *Victoire* sur la porte de Brandebourg, à Berlin, est d'un bel effet, non seulement à cause de sa simplicité et de son calme, mais aussi parce que le rapport des figures particulières s'y laisse facilement reconnaître. Les chevaux se détachent bien et ne se cachent pas les uns les autres; par là-même, la statue de la Victoire

s'élève majestueusement au-dessus d'eux. L'Apollon de Tieck, au contraire, sur son char traîné par des griffons, au théâtre, se saisit moins parfaitement, quelque excellente que soit d'ailleurs la conception générale et l'exécution. Grace à l'obligeance d'un ami, j'ai vu les figures dans l'atelier. On pouvait se promettre un très-bel effet; mais maintenant qu'on les voit placées à une certaine hauteur, le contour d'une figure se confond trop avec celui d'une autre qui lui sert de fond, et chaque silhouette est d'autant moins libre et nette que l'ensemble du groupe manque de simplicité. Les griffons qui d'ailleurs, par leurs jambes courtes, ne se tiennent pas aussi hauts et aussi libres que les chevaux, ont de plus des aîles. Apollon a des cheveux relevés au-dessus du front et sa lyre dans les bras. Tout cela est trop pour le lieu et ne fait qu'ajouter à la confusion des contours.

3° Le dernier mode de représentation par lequel la sculpture fait déjà un pas significatif vers le principe de la peinture, est le *relief*, d'abord le *haut* et ensuite le *bas relief*. Ici, la condition est la surface; les figures sont placées sur un seul et même plan, et la réunion des trois dimensions, qui est le principe de la sculpture, commence à s'effacer insensiblement. Mais l'ancien relief ne se rapproche pas encore assez de la peinture, pour aller jusqu'aux différences de perspective qui marquent un premier et un second plan. Il s'en tient à la surface en soi, sans que l'art de rapetisser les objets permette de les ranger en

avant ou en arrière, selon leur position dans l'espace. Par conséquent, il maintient de préférence les figures de profil et les place à côté les unes des autres sur la même surface. Mais, à cause de cette simplicité même, les actions complèxes ne peuvent plus être prises pour sujet; ce sont des actions qui déjà, dans la réalité, se présentent davantage sur une seule et même ligne, des marches militaires, des pompes de sacrifices, la marche des vainqueurs aux jeux olympiques, etc.

Cependant, le relief offre la plus grande variété, parce qu'il sert non seulement à remplir et à décorer les frises et les murailles des temples, mais encore à orner les meubles, les vases de sacrifices, les présents sacrés, les coupes, les amphores, les urnes, les lampes, etc., de même aussi, les siéges et les trépieds, et qu'il s'allie aux arts utiles voisins de la sculpture. Ici principalement, c'est l'esprit de saillie dans l'invention, qui, s'exerçant sous une multitude de formes et de combinaisons, n'est plus en état de maintenir le but propre de la sculpture véritable.

II. Des matériaux de la sculpture.

Puisque nous avons été conduits, par l'individualité qui constitue le principe fondamental de la sculpture, à particulariser non seulement le cercle des choses divines, humaines et naturelles d'où l'art plastique tire ses sujets, mais encore le mode de représentation divisé en statues, groupes et reliefs, nous avons aussi à chercher une égale variété de caractères particuliers dans la diversité des matériaux dont peut se servir l'artiste pour ses représentations. Car, à tel ou tel genre de sujets, à tel mode de conception est liée telle ou telle espèce de matériaux physiques. Il y a là un rapport secret et une correspondance cachée.

Comme observation générale, je me bornerai à dire que si les anciens ne peuvent être surpassés dans l'invention, ils ne nous jettent pas moins dans l'admiration par l'étonnante perfection et l'habileté de l'exécution technique. Les deux choses sont également difficiles dans la sculpture, parce que les moyens de représentation manquent de la variété naturelle qui est à la disposition des autres arts. L'architecture, il est vrai, est pauvre encore, mais elle n'a pas pour but de représenter l'esprit lui-même sous sa forme

vivante, ou la vie des êtres de la nature, et cela dans la manière inorganique. Cette habileté exercée, dans la manière de façonner parfaitement les matériaux, est renfermée dans la conception de l'idéal même, puisque celui-ci a pour principe l'introduction de l'idée dans la forme physique et la fusion parfaite de l'une et de l'autre. Aussi le même principe conserve sa valeur là où l'idéal arrive à se développer et à se réaliser. Sous ce rapport, nous ne devons pas nous étonner si l'on prétend que les artistes, aux époques de la grande habileté artistique, travaillent leurs marbres sans modèle d'argile, ou, lorsqu'ils s'en servent, procèdent à l'exécution avec beaucoup plus de liberté et de verve que cela n'a lieu de nos jours, où l'on ne fait, à vrai dire, que des copies, en marbre, de modèles auparavant composés en argile (*Winckelm.* T. V. p. 389). Les anciens artistes conservaient ainsi l'inspiration vivante, qui, dans les reproductions et les copies, est toujours plus ou moins perdue, quoiqu'on ne puisse nier que çà et là il ne se rencontre quelques défectuosités de détail dans des ouvrages célèbres, comme, par exemple, des yeux qui ne sont pas parfaitement de la même grandeur, des oreilles dont l'une était plus basse ou plus haute que l'autre, des pieds qui n'étaient pas tout-à-fait d'une égale longueur, etc. Ils n'attachaient pas une extrême importance à ce que, toujours dans de pareilles choses, tout fût sévèrement compassé, comme a coutume de faire la médiocrité vulgaire, qui n'a d'autre mérite

de production et d'exécution, et qui se croit d'autant plus arrivée ainsi à la perfection.

Parmi les divers matériaux dont se servaient les sculpteurs pour les images des dieux, un des plus anciens est le *bois*. Un bâton, un pieu, à l'extrémité duquel on mettait une tête était l'origine. Plusieurs des plus anciennes statues des dieux, dans les temples, sont en bois. Cependant, même du temps de Phidias, cette matière resta encore en usage. Ainsi, La Minerve de Phidias, à Platée, était de bois doré. La tête, les mains et les pieds seuls étaient de marbre (Meyer, *Histoire des arts du dessin chez les Grecs*, I, pag. 60). Myron fit aussi une Hécate en bois (*Pausan.*, II, 30) avec une seule tête et un seul corps, pour Egine, où Hécate était principalement adorée et où l'on célébrait, tous les ans, en son honneur, une fête que le thrace Orphée avait instituée.

Mais, en général, le bois à cause de ses fibres et de leur direction, lorsqu'il n'est pas recouvert d'or ou autrement, paraît trop contraire au genre grandiose, et plus propre aux petits ouvrages, auxquels on l'emploie encore aujourd'hui.

Les principales matières que l'on doit mentionner ensuite, sont l'*ivoire* combiné avec l'*or*, l'*airain fondu*, et le *marbre*.

Phidias employa, comme on sait, l'ivoire et l'or pour ses chefs-d'œuvre; ainsi, par exemple pour le Jupiter olympien et aussi, dans l'Acropolis d'Athènes, pour la célèbre Pallas, statue colossale qui portait à la

main une Victoire, elle-même au-dessus de la grandeur naturelle. Les parties nues du corps étaient faites de plaques d'ivoire, l'habillement et le manteau de lames d'or qui pouvaient s'enlever. Cette manière de travailler en ivoire jaunâtre et en or, vient d'une époque où les statues étaient peintes. C'est une espèce de représentation qui s'élève de plus en plus à l'uniformité de l'airain et du marbre. L'ivoire est une matière très pure, polie, non granuleuse comme le marbre, et par conséquent précieuse. Ensuite, les Athéniens tenaient à ce que les statues de leurs dieux, fussent, même matériellement, d'un grand prix. La Pallas de Platée était seulement recouverte d'or, celle d'Athènes était d'or massif. Les statues devaient être colossales et riches en même temps. Quatremère de Quincy a fait un livre d'un grand mérite sur ces ouvrages ou sur la *toreutique* des anciens. *Toreutique* (τορεύειν, τόρευμα) devait, à proprement parler, se dire de l'art de creuser le métal, de graver, de ciseler des figures profondes, comme par exemple, dans les pierres taillées. Mais on employa aussi le mot τόρευμα pour désigner les travaux en métal tout-à-fait ou à moitié en relief, qui, moulés ou coulés n'étaient pas exécutés par la ciselure ou la gravure; ensuite, improprement, des figures en relief sur les vases de terre, enfin, d'une manière générale, de la sculpture en airain. Quatremère a fait des recherches, principalement sur le côté technique de l'exécution et calculé quelles pouvaient être la grandeur et le nombre des

lames d'ivoire, eu égard aux dimensions colossales des figures, etc. D'un autre côté, il s'est également efforcé, d'après les renseignements des anciens, de faire une description de la statue assise de Jupiter et, en particulier, du grand siége avec ses précieux bas-reliefs, afin de donner une idée de la magnificence et de la perfection de ce chef-d'œuvre.

Au moyen-âge, l'*ivoire* fut employé principalement pour les petits ouvrages de différentes sortes, pour des crucifix, des vierges, etc., sans parler des coupes à boire avec des représentations de chasses et d'autres scènes. Pour cet usage, l'ivoire, à cause de la finesse de son poli et par sa dureté, a encore beaucoup d'avantage sur le bois.

Mais la matière employée de prédilection et le plus généralement répandue chez les anciens, était l'*airain*, qu'ils savaient couler dans la plus haute perfection. Il était employé principalement du temps de Myron et de Polyclète, ordinairement pour les statues des dieux et les autres ouvrages de sculpture. La couleur sombre et indéterminée de l'airain, son lustre, son poli, ne sont pas encore la simplicité du marbre blanc; mais il est, en quelque sorte, plus chaud. L'airain dont se servaient les anciens était un composé d'or, d'argent et de cuivre, dans diverses proportions. Ainsi, ce qu'on appelait airain de Corinthe, était un mélange particulier qui se forma, dans l'incendie de cette ville, des trésors inouïs qu'elle possédait en statues et en ustensiles d'airain. Mum-

mius fit traîner plusieurs de ces statues sur ses vaisseaux, et on sait que le brave homme, qui tenait beaucoup à ce trésor, préoccupé du soin de les transporter sûrement à Rome, les recommanda aux matelots, avec menace, si elles étaient perdues, de les obliger à en faire de semblables.

Les anciens avaient acquis, dans l'art de fondre, une incroyable habileté, qui leur permettait d'unir la délicatesse et la solidité. On peut, il est vrai, regarder cela comme quelque chose de simplement technique, qui n'a rien à voir, à proprement parler, avec le talent de l'artiste. Mais chaque artiste travaille avec une espèce particulière de matériaux, et c'est le propre du génie de se rendre parfaitement maître de cette matière; de sorte que l'habileté et l'adresse, dans la partie technique, constituent un côté du génie même. Avec cette virtuosité dans l'art de fondre, un pareil ouvrage de sculpture s'exécutait à moins de frais et beaucoup plus rapidement que par le lent procédé du ciseau pour les statues de marbre. Un second avantage que les anciens devaient à leur supériorité dans l'art de fondre, c'était la pureté du jet, et ils la poussaient si loin que leurs statues d'airain n'avaient presque pas besoin d'être ciselées, et par conséquent ne perdaient rien de la finesse des traits, ce qui n'est guère possible d'éviter dans la ciselure.

Si, maintenant, nous songeons à l'immense quantité d'œuvres d'art qui sont sortis de cette facilité et

de cette supériorité dans la technique, nous ne pouvons qu'être frappés d'étonnement, et il faut accorder que le sens de la sculpture est une disposition naturelle, un instinct de l'esprit, qui ne pouvait exister à ce degré, être aussi généralement répandu, qu'à une seule époque et chez un seul peuple. Aujourd'hui, dans tout l'État prussien, par exemple, les statues de bronze peuvent encore très bien se compter. Il n'y a qu'une seule porte d'église en bronze; elle est à Gnesen, et outre la statue de Blücher, à Berlin et à Breslau, et celle de Luther, à Wittemberg, il n'existe qu'un petit nombre de statues en bronze, à Kœnigsberg et à Dusseldorf. (*Écrit en* 1829.)

Le ton très varié de ce métal, la facilité avec laquelle il prend toutes les formes, et, en quelque sorte, sa fluidité, qui peut se prêter à tous les genres de représentation, permet maintenant à la sculpture de déployer la plus grande variété et la plus grande richesse dans ses productions, et de faire servir une matière aussi flexible à une foule de fantaisies, de jolis objets, de vases, d'ornements, de gracieuses bagatelles. L'usage du marbre, au contraire, trouve une limite dans la représentation des objets et dans leur dimension, quoiqu'il puisse encore, par exemple, fournir des urnes et des vases avec des bas-reliefs, dans une certaine proportion. Mais il ne convient pas pour les petits objets. Au contraire, l'airain, qui non seulement peut être coulé, mais battu et gravé, n'exclut presqu'aucun genre de représentation et de grandeur.

Comme exemple naturel, on peut mentionner l'*art des monnaies*, qui rentre dans notre sujet. Encore ici, les anciens ont produit des chefs-d'œuvre de beauté, quoique, dans la partie technique de l'empreinte, ils soient restés bien loin de la perfection mécanique d'aujourd'hui. Les monnaies n'étaient pas, à proprement parler, empreintes, mais frappées; on frappait des morceaux de métal presque sphériques. Cette branche de l'art atteignit son plus haut degré de perfection du temps d'Alexandre. Les monnaies romaines de l'époque des empereurs, sont déjà moins belles. De notre temps, Napoléon, surtout, s'est efforcé de renouveler, dans les monnaies et les médailles, la beauté des anciens, et elles sont d'une grande perfection. Mais, dans d'autres États, c'est principalement la valeur intrinsèque du métal et l'exactitude du titre, que l'on a en vue en frappant les monnaies.

Enfin, une matière qui convient principalement à la sculpture, c'est la *pierre*, qui a, d'abord, pour elle l'avantage de la consistance et de la durée. Les Egyptiens exécutaient déjà leurs colosses de sculpture en granit, en sienète et en basalte les plus durs, qu'ils taillaient avec des peines infinies. Mais ce qui convient le plus immédiatement au but de la sculpture, c'est le *marbre*, à cause de sa molle pureté, de sa blancheur, aussi bien que de son absence de couleur et de la douceur de son éclat. En particulier, par ses granulations, sa demi transparence et son luisant, il a un grand avantage sur la blancheur morte et crayeuse du gypse,

qui est trop clair et efface trop facilement les fines ombres. Nous trouvons l'emploi du marbre chez les anciens, surtout à une époque plus avancée, au temps de Praxitèle et de Scopas, qui atteignirent une supériorité universellement reconnue dans les statues de marbre. Phidias, il est vrai, travailla aussi en marbre, mais, la plupart du temps, seulement la tête, les pieds et les mains. Myron et Polyclète employaient principalement l'airain. Praxitèle et Scopas, au contraire, cherchaient à écarter la couleur, cet élément étranger à la sculpture simple. On ne peut nier, sans doute, que la beauté pure, l'idéal dans la sculpture, ne puissent se produire aussi parfaitement dans l'airain que dans le marbre. Mais si, comme c'était le cas pour Praxitèle et Scopas, l'art commence à passer à la douceur, à la grâce, à la mollesse des formes, le marbre se montre la matière la plus convenable. Car le marbre, (Meyer, *Histoire des beaux arts chez les Grecs*, I. pag. 279) « favorise, par sa transparence, le moelleux des contours et leurs légères ondulations, il adoucit les combinaisons heurtées. De même, la perfection et la délicatesse du ciseau ressortent mieux sur la molle blancheur d'une pareille pierre, que dans l'airain le plus noble. Celui-ci, à mesure qu'il prend, en se bronzant, sa belle couleur verte, produit des rayons éclatants et des reflets qui détruisent le calme. » La grande attention que l'on faisait aussi, à cette époque, à la lumière et aux ombres, dont le marbre fait, mieux que l'airain,

ressortir les nuances, était un nouveau motif de préférer l'usage de cette pierre à celui du métal.

A ces différentes espèces de matériaux nous devons ajouter encore, pour terminer, les *pierres précieuses* et le *verre*.

Les anciennes gemmes, les camées et les pâtes antiques sont d'un prix inestimable, parce que, bien que sous de petites dimensions, ils reproduisent, dans sa plus haute perfection, le cercle entier qu'a parcouru la sculpture, depuis la forme simple des dieux, à travers les modes les plus divers de grouper les figures, jusqu'à toutes les fantaisies possibles du plaisant et du joli. Cependant Winckelmann, à propos de la collection du cabinet de Stosch, fait la remarque suivante. (III. préf. XXVII.) « J'arrivai, dit-il, pour la première fois, à la trace d'une vérité qui me fut très-utile ensuite pour l'explication des monuments les plus difficiles. Elle consiste dans ce principe, que sur les pierres ciselées, aussi bien que dans les grands ouvrages des sculpteurs, les sujets sont, très rarement, tirés des événements qui eurent lieu après la guerre de Troie ou après le retour d'Ulysse à Ithaque, si l'on en excepte peut-être ce qui concerne les Héraclides ou les descendants d'Hercule, parce que leur histoire confine encore à la fable qui était le sujet propre des artistes. Et encore une seule représentation des Héraclides est parvenue à ma connaissance. »

Pour ce qui concerne d'abord les *gemmes*, elles présentent les figures, qui d'ailleurs sont d'une vérité,

d'une perfection, d'une beauté sans égale, comme des œuvres organisées de la nature, et elles peuvent être regardées à la loupe sans rien perdre de la pureté de leurs traits. Je fais cette remarque uniquement parce qu'ici, la technique de l'art devient presque un art du toucher, puisque l'artiste ne peut pas, comme le sculpteur, surveiller et diriger son travail avec l'œil. Il doit avoir, en quelque sorte, l'œil dans la main. Car il maintient la pierre collée sur la cire contre de petites roues tournées par un balancier et laisse ainsi les formes s'érafler. De cette manière, c'est le sens du toucher qui recèle à la fois la conception, l'intention du trait et du dessin, et les dirige si parfaitement, que, dans ces pierres, si on les voit à la lumière, on croit avoir sous les yeux un travail en relief.

Les *camées* représentent, au contraire, les figures taillées en relief et ressortant de la pierre. C'était particulièrement l'onyx qui était ici employée. Les anciens savaient faire ressortir avec beaucoup de sens, de goût et de finesse, les différents endroits colorés, particulièrement blanchâtres ou jaunâtres. Paul Emile emporta à Rome une grande quantité de pareilles pierres et de petits vases.

Dans les représentations exécutées avec ces diverses espèces de matériaux, les artistes grecs n'ont pris pour base aucune situation imaginaire; ils tiraient toujours leurs sujets, sauf les bacchanales et les danses, des fables mythologiques et des traditions. Et même, dans les urnes et les représentations de fu-

nérailles, ils avaient sous les yeux des circonstances déterminées, relatives à la personne en l'honneur de laquelle étaient faites les funérailles. L'allégorie, proprement dite, n'appartient pas au véritable idéal ; elle apparaît plutôt, pour la première fois, dans l'art moderne.

III. Développement historique de la sculpture.

Nous avons jusqu'ici considéré la sculpture comme l'expression la plus parfaite de l'idéal classique. Mais l'idéal n'a pas en soi la vertu de se développer seul et d'atteindre, d'un seul coup, à la perfection. Ainsi que nous l'avons vu dans la seconde partie en retraçant le développement des formes particulières de l'art, il a, en dehors de lui-même, dans le mode de représentation symbolique, un antécédent qu'il doit dépasser pour dévenir l'idéal, de même qu'il existe un art postérieur, par lequel il doit être dépassé à son tour.

Tous deux, l'art symbolique et l'art romantique, prennent, comme élément de la représentation, la forme humaine, qu'ils emploient avec sa configuration réelle et qu'ils offrent, par conséquent, en spectacle, à la manière de la sculpture. Nous avons donc, puisqu'il s'agit d'indiquer le développement historique de la sculpture, à parler de la sculpture non seulement grecque et romaine, mais aussi orientale et chrétienne. Cependant, parmi les peuples chez lesquels le symbole constitue le caractère fondamental des productions artistiques, ce furent principalement les Egyptiens qui commencèrent a employer pour leurs dieux la forme

humaine dégagée des formes empruntées à la nature physique. De sorte que c'est aussi chez eux surtout que nous rencontrons la sculpture, quoiqu'en général ils aient réalisé leurs conceptions artistiques sous la forme architecturale. La sculpture chrétienne, au contraire, offre un développement plus étendu et plus riche, soit dans son caractère romantique proprement dit, au moyen âge, soit dans son développement ulterieur, où elle a cherché de nouveau à se rattacher étroitement au principe de l'idéal classique, et, en même temps, à rétablir le vrai caractère qui convient à la sculpture.

D'après ces considérations, nous placerons à la fin de cette section, d'abord quelques observations sur la sculpture *égyptienne*, en tant qu'elle diffère de la sculpture grecque et comme degré antérieur au véritable idéal.

Une seconde époque est marquée par le développement proprement dit de la sculpture *grecque* à laquelle se joint la sculpture *romaine*. Toutefois nous arrêterons particulièrement nos regards sur le degré qui précède la véritable représentation idéale, parce que nous avons déjà étudié en détail la sculpture idéale elle-même dans le second chapitre.

En troisième lieu, il ne restera plus qu'à indiquer brièvement le principe de la sculpture *chrétienne*. Je ne pourrai me permettre, sur ce point, que d'énoncer ce qu'il y a de plus général.

I. Si nous nous proposons d'étudier historiquement

l'art classique de la sculpture en Grèce, avant d'arriver à ce but, se présentent à nous, à la fois, l'art égyptien et la *sculpture égyptienne*. Non seulement cela est nécessaire pour expliquer les grands ouvrages qui témoignent de la plus haute habileté technique et d'une parfaite exécution dans un style vraiment artistique, mais encore nous y trouvons le point de départ et la source des formes de la sculpture grecque. Que cette origine soit vraie historiquement parlant, qu'il y ait eu contact extérieur, emprunt, leçon reçue de la part de l'artiste grec, c'est ce qui doit être démontré sur le terrain de la mythologie, en ce qui regarde la signification des images des dieux, et quant au mode de représentation artistique, par l'histoire de l'art. Ce rapport entre les représentations grecques et les représentations égyptiennes des dieux, Hérodote y croyait et l'a démontré. Creuzer, croit trouver, de la manière la plus évidente, le rapport extérieur, particulièrement dans les monnaies, et il insiste beaucoup principalement sur d'anciennes monnaies attiques. Il m'en a montré une qu'il possédait et sur laquelle le visage, le profil, avait entièrement la coupe, la physionomie des figures égyptiennes (1821). Cependant, nous pouvons laisser à ce point purement historique, le soin de se démontrer lui-même. Nous avons seulement à voir si, en sa place, on peut faire voir un rapport nécessaire, intérieur. J'ai déjà touché cette question plus haut. L'idéal, l'art parfait, doit être précédé d'un art imparfait. C'est par

la négation de ce dernier ou par le rejet des défauts qui lui sont inhérents, que l'idéal devient réellement l'idéal. Sous ce rapport, l'enfantement de l'art classique est en dehors de lui ; comme tel, il doit laisser derrière lui toute imperfection, tout développement, être achevé, complet. Or, cet acheminement consiste en ce que le fond de la représentation commence seulement à correspondre à l'idéal, et cependant reste en deçà de la vraie représentation idéale, parce que l'art, encore attaché à la conception symbolique, n'est pas en état de combiner dans de justes proportions l'idée générale et la forme sensible. Que la sculpture égyptienne offre ce caractère fondamental, c'est la seule chose que je veuille montrer ici en peu de mots.

Ce que je dois signaler d'abord, c'est l'absence de liberté intérieure et créatrice, malgré toute la perfection technique. Les ouvrages de la sculpture grecque sortent de la vitalité et de la liberté de l'imagination, qui transforme les idées de la tradition religieuse en figures individuelles, et dans l'individualité de ses productions, représente sa propre conception idéale avec la perfection classique. Les images des dieux égyptiens, au contraire, conservent un type stationnaire, comme le dit Platon. (*De Leg.*, lib. II, ed. Bekk., p. 239.) « Les représentations avaient été déterminées anciennement par les prêtres, et il n'était permis ni aux prêtres ni aux artistes, de rien changer à ces figures. Et, maintenant encore, inventer quel-

qu'autre chose que ce qui est indigène, national, n'est pas permis. Tu trouveras donc que ce qui a été fait ou représenté depuis une myriade d'années (myriade, façon de parler pour dire un grand nombre), n'est ni plus beau ni plus laid que ce qui se fait aujourd'hui. »—A cette fidélité stationnaire, était jointe cette circonstance, rapportée par Hérodote (II, c. 167), que les artistes jouissaient d'une faible considération et devaient, eux et leurs enfants, être placés après tous les autres citoyens qui ne s'occupaient d'aucune espèce d'arts. En outre, l'art ici n'est pas cultivé en vertu d'une vocation libre. Suivant le régime des castes, le fils succède à son père, non seulement quant à son état, mais encore quant au mode d'exécution propre à son métier et à son art. Chacun met le pied dans la trace de son devancier; de sorte que, suivant l'expression de Winckelmann (III. liv. 2, ch. 1, p. 74), « pas un seul ne paraît avoir laissé une empreinte de ses pas qui lui fût propre. » L'art se conserva ainsi dans cette servitude absolue de l'esprit qui exclut le mouvement libre du génie vraiment artistique. Celui-ci, en effet, est animé non du désir d'obtenir des honneurs extérieurs et un salaire, mais de la noble passion d'être artiste; il ne travaille pas comme un ouvrier, d'une manière mécanique, suivant la routine commune, d'après les formes et les règles existantes; il veut voir sa propre individualité dans ses œuvres, dans sa création propre et originale.

Quant aux ouvrages d'art eux-mêmes, Winckel-

mann, dont les descriptions révèlent encore ici une grande finesse d'observation et d'analyse, fait connaître le caractère de la sculpture égyptienne, dans ses traits principaux, de la manière suivante. (T. III, liv. 2, ch. 2, p. 77, 84.)

En général, le personnage tout entier et ses formes manquent de la grace et de la vitalité qui se manifestent par les ondulationt organiques des lignes. Les contours sont raides et affectent des lignes peu libres. La pose paraît contrainte et fixe. Les pieds sont serrés l'un contre l'autre, et lorsque, dans les figures debout, ils sont placés l'un devant l'autre, ils restent dans la même direction et ne sont pas tournés en dehors. De même, dans plusieurs statues, les bras sont pendants le long du corps auquel ils adhèrent raides et fixes.

La forme des mains, dit plus loin Winckelmann, est celle d'un homme qui ne les a pas naturellement mal faites, mais qui les a gâtées ou négligées. Les pieds sont plats et larges, les orteils presque d'égale longueur, et le petit doigt ni recourbé ni ramassé en dedans. Du reste, les mains, les ongles, les doigts du pied ne sont pas mal exécutés, quoique, dans les doigts et les orteils, les articulations ne soient pas marquées. De même, dans toutes les autres parties nues, les os et les muscles ne sont que faiblement indiqués; les nerfs et les veines ne le sont point du tout. De sorte que dans le détail, malgré la peine que s'est donnée l'artiste, et l'habileté d'exécution, on ne reconnaît pas ce mode de

travail qui seul peut donner au personnage l'animation et la vie. Les genoux, au contraire, les chevilles des pieds et les coudes paraissent, avec leurs saillies, comme nature. Les figures d'homme se distinguent particulièrement par un corps extraordinairment maigre au-dessus des hanches. Le dos n'est pas visible, la statue étant appuyée sur une colonne faite du même bloc.

A cette immobilité, qui ne doit pas être regardée comme un simple effet de l'inhabileté de l'artiste, mais comme imposée par le type primitif des images des dieux, dans leur repos profond et mystérieux, se joint, en même temps, l'absence de situation et de toute espèce d'action ; car celles-ci se manifestent dans la sculpture par la position et le mouvement des mains, par les gestes et l'expression de la physionomie. Si nous trouvons parmi les représentations égyptiennes, sur les obélisques et les murailles, beaucoup de figures dans l'attitude du mouvement, c'est seulement comme reliefs, et la plupart sont peintes.

Pour donner quelque chose de plus caractéristique encore, les yeux, au lieu d'être enfoncés, comme dans l'idéal grec, sont situés presque sur la même ligne que le front; ils sont plats et obliques. Les sourcils, les paupières, les bords des lèvres, sont ordinairement indiqués par des lignes creusées, ou les sourcils désignés par une raie au-dessus de l'œil, qui va jusqu'à la tempe, et là, est coupée angulairement. Ce qui manque ici, par conséquent, avant tout, c'est la

saillie du front, et par là, en même temps, malgré les oreilles placées singulièrement haut, et le nez recourbé, comme dans les natures vulgaires, le retrait des mâchoires. Celles-ci sont fortement indiquées et saillantes, tandis que le menton est toujours retiré en arrière, et petit. La bouche étroitement fermée tire ses angles plutôt en haut qu'en bas. Les lèvres semblent séparées l'une de de l'autre par une simple incision. En général, non seulement, les figures manquent de liberté et de vitalité, mais la tête, en particulier, est privée d'expression et de spiritualité; l'animalité y domine. Il n'est pas encore donné à l'esprit de se faire jour, et d'apparaître sous une forme indépendante.

Les *animaux*, au contraire, au jugement de Winckelmann, sont exécutés avec beaucoup d'intelligence et une diversité agréable de contours doucement dessinés et de parties qui se détachent par des articulations flexibles. Au reste, si, dans la forme humaine, la vie de l'esprit ne s'affranchit pas encore du type animal et ne s'est pas encore fondue avec le sensible et le naturel, d'une manière nouvelle et libre, pour produire l'idéal, c'est que la signification est spécialement symbolique dans la forme humaine comme dans celle des animaux; c'est que tel est expressément le caractère de ces images représentées par la sculpture et où les formes humaines et animales sont combinées dans un mélange énigmatique.

Les ouvrages d'art qui portent encore en soi c

caractère s'arrêtent par conséquent à un degré où l'intervalle qui sépare l'idée et la forme n'a pas encore été franchi. L'idée religieuse y est toujours la chose principale. Il s'agit plutôt de la faire concevoir, dans sa généralité, que de l'incorporer à une forme individuelle et de produire la jouissance attachée à la contemplation artistique.

La sculpture n'est pas encore enfantée par le génie d'un peuple dont on puisse dire que, le premier, il a été jusqu'à sentir le besoin de la *représentation*, puisqu'il se contente de trouver *indiqué*, dans l'œuvre d'art, ce qui est dans la pensée et encore dans la pensée religieuse. Ainsi, quelque loin qu'aient été les Egyptiens dans le soin et la perfection de l'exécution technique, cependant, quant à la sculpture proprement dite, nous pouvons dire qu'ils sont restés dans l'enfance de l'art, parce qu'ils ne savent pas donner à leurs figures la vérité, la vitalité et la beauté qui caractérisent l'œuvre d'art libre. Sans doute, d'un autre côté, les Egyptiens ne s'arrêtèrent pas à se faire simplement une idée variée des formes humaines et animales, et à éprouver le besoin de se les représenter; ils savent réellement les saisir et les reproduire. Il y a plus, ils surent les saisir et les reproduire sans les défigurer, nettement et dans de justes proportions; mais il ne leur communiquèrent pas la vie que la forme humaine a déjà dans la réalité, ni la vie plus haute par laquelle peut s'exprimer une action, une pensée de l'esprit, et cela, en façonnant

des images qui leur fussent conformes. Leurs ouvrages, au contraire, montrent un sérieux privé de vie, un mystère impénétrable; de sorte que le personnage représenté doit laisser voir, non pas seulement sa pensée intime, mais encore une autre signification étrangère à lui. Pour me borner à un exemple, une figure qui revient souvent est celle d'Isis tenant Horus sur ses genoux. Nous avons ici, extérieurement parlant, le même sujet que dans l'art chrétien, Marie et son fils; mais, dans la position symétrique, raide, immobile, de la statue égyptienne, comme quelqu'un l'a dit récemment : « On ne voit ni une mère, ni un fils. Pas une trace d'amour, rien qui indique un sourire, un baiser; en un mot, pas la moindre expression d'aucune espèce. Cette mère de Dieu, qui allaite son divin enfant, elle est calme, immobile, insensible, ou plutôt il n'y a ni déesse, ni mère, ni enfant; c'est uniquement le signe sensible d'une idée qui n'est capable d'aucune affection et d'aucune passion; ce n'est pas la véritable représentation d'une action réelle, encore moins l'expression vraie d'un sentiment naturel. » (*Cours d'archéologie, par Raoul Rochette, 1-12 leçon. Paris, 1828.*)

C'est là, précisément, ce qui fait la séparation de l'idée et de la réalité, et l'inhabileté à les fondre ensemble dans le mode de représentation des Egyptiens. Leur sens spirituel est encore trop peu vif pour avoir besoin de la précision d'une représentation, à la fois, vraie et vivante, conduite jusqu'à une si parfaite dé-

termination que le spectateur n'éprouve aucun besoin d'y rien ajouter, mais se borne à sentir et à contempler, parce que l'artiste n'a rien dérobé de sa pensée. Pour ne pas se contenter du vague d'une indication superficielle, dans l'art, il faut que, chez l'homme, une plus haute conscience de sa propre individualité que celle qu'avaient les Egyptiens, se soit éveillée, afin que l'on exige, dans les œuvres de l'art, à la fois du goût, une haute raison, le mouvement, l'expression et la beauté.

II. Cette conscience de soi-même, en ce qui regarde la sculpture, nous ne la voyons devenir parfaitement vivante que chez les *Grecs*, et nous trouvons, par là effacés, tous les défauts de cette période antérieure de l'art égyptien. Toutefois, dans ce développement progressif, nous n'avons pas à faire, en quelque sorte, un saut brusque des imperfections d'une sculpture encore symbolique à la perfection de l'idéal classique.

L'idéal, ainsi qu'il a été dit plusieurs fois, doit, dans son propre domaine, quoique placé à un degré plus élevé, se dépouiller des défauts qui l'empêchent encore d'arriver à la perfection.

1° Je mentionnerai ici, comme représentant de pareils commencements, dans le cercle même de la sculpture classique, les ouvrages de ce qu'on appelle l'école *Egynétique* et de l'ancien art *Étrusque*.

Ces deux degrés ou styles s'élèvent déjà au-dessus

du point où l'artiste, comme chez les Egyptiens, se borne à reproduire, telles qu'elles lui sont transmises par d'autres mains, des formes à la vérité non contraires à la nature, mais encore inanimées, ou se contente, quant à la représentation, d'exposer aux regards une figure dont le spectateur peut abstraire sa propre pensée religieuse, un emblême fait pour la réveiller dans son souvenir, au lieu de travailler de telle sorte que l'œuvre apparaisse comme sa conception personnelle et sa création vivante.

Mais, par là même, cet antécédent propre de l'art classique n'atteint pas encore tout-à-fait jusqu'à son niveau; d'abord parce qu'il se montre encore enfermé dans la forme typique et par conséquent dans l'absence de vitalité. Si, d'un autre côté, il rencontre, il est vrai, la vie et le mouvement, ce n'est encore que la vitalité physique, au lieu de cette beauté supérieure où la vie de l'esprit est fondue avec celle du corps et où les formes individuelles, sous lesquelles se montre cette harmonie, sont dues à la fois à la connaissance du réel et à la libre création du génie.

On avait d'abord contesté que les œuvres de l'art *égynétique* appartinssent à l'art grec; des travaux plus récents les ont mieux fait connaître. Sous le rapport de la représentation artistique, il y a une distinction essentielle à faire entre la tête et les membres. En effet, tout le corps, à l'exception de la tête, témoigne de la plus fidèle exactitude à saisir et à reproduire les formes naturelles. Tout, jusqu'aux

accidents de la peau, est imité et exécuté parfaitement, avec une habileté merveilleuse à travailler le marbre. Les muscles sont fortement accusés, la charpente osseuse du corps bien dessinée, les formes serrées à cause de la sévérité du dessin, et cependant reproduites avec une telle connaissance de l'organisme humain, que les figures paraissent ainsi vivantes jusqu'à l'illusion. Il y a plus, au rapport de Wagner (1), on est presqu'effrayé et on craint de les toucher.

Au contraire, dans l'exécution de la tête, la représentation fidèle de la nature est presque complètement abandonnée. La coupe uniforme du visage se reproduit dans toutes les têtes, malgré la diversité des actions, des caractères et des situations. Le nez est pointu, le front encore fuyant en arrière ne s'éléve pas libre et droit. Les yeux, longuement fendus, sont placés à fleur de tête et obliquement. La bouche, fermée, se termine en angles tirés en haut. Les joues restent molles, tandis que le menton est fort et anguleux. Le même mode revient toujours dans la forme des cheveux et les plis du vêtement, où domine un arrangement symétrique qui se remarque aussi dans la pose et le groupement. Il en est de même de la parure, qui affecte un caractère particulier. Cette uniformité a été attribuée, en partie, à une reproduction des traits nationaux peu favorable à la beauté. On l'a

(1) *Note sur les marbres egynétiques*, avec les observations pleines d'érudition artistique de Schelling, 1817.

expliquée aussi en disant que le respect pour les anciennes importations d'un art encore imparfait avait lié les mains aux artistes. Mais l'artiste qui vit en lui-même et dans sa production ; ne se laisse pas ainsi lier les mains. Cette reproduction d'un type primitif, malgré la grande habileté qui, du reste, y est développée, dénote, à cause de cela même, une servitude de l'esprit, qui ne sait pas encore être indépendant et libre dans sa création artistique.

Enfin, les poses sont également uniformes, non pas toutefois précisément raides, mais plutôt heurtées, froides et, en particulier chez les athlètes, presque semblables à celles avec lesquelles on a coutume de représenter les artisans dans le travail de leur profession, les menuisiers, par exemple, poussant le rabot, etc.

Pour tirer de cette description un résultat général, nous pouvons dire que ce qui manque à ces ouvrages de sculpture, d'un haut intérêt du reste pour l'histoire de l'art, c'est l'animation spirituelle. Car, d'après ce que j'ai déjà dit dans le deuxième chapitre, l'esprit ne se laisse exprimer que dans la figure et le maintien. Les autres membres désignent bien les différences naturelles de l'esprit, du sexe, de l'âge. Mais, le côté spirituel proprement dit ne peut être reproduit que par le maintien du corps. Or, précisément, les traits du visage et la contenance chez les Égynètes sont, relativement encore, privés d'esp t.

Les ouvrages de l'*art étrusque* dont les inscripti ıs

démontrent l'authenticité, révèlent de même, cette imitation de la nature dans une mesure plus haute. Cependant ils sont plus libres dans le maintien et dans les traits du visage ; quelques uns se rapprochent de la fidélité du portrait. *Winckelmann* s'exprime dans ce sens (tom. III, chap. 2, § 10, pag. 188), en parlant d'une statue d'homme qui paraît être tout-à-fait iconique et qui cependant touche à une époque de l'art plus tardive. C'est un homme de grandeur naturelle, une espèce d'orateur, un personnage de haut rang. Il y a beaucoup de naturel et de sans gêne, avec une grande détermination dans son expression et son maintien. Ce serait une chose singulière et caractéristique que, sur le sol romain, l'idéal fut étranger, et que la nature commune et prosaïque se trouvât indigène.

2° La sculpture véritablement *idéale*, pour atteindre au sommet de l'art classique, devait, avant tout, s'affranchir du simple type primitif et du respect pour la forme traditionnelle, ouvrir ainsi la carrière à la liberté artistique. Cette liberté ne s'obtient qu'autant que l'artiste sait fondre complètement l'idée générale dans la forme individuelle, et, en même temps, élever les formes physiques à la hauteur de l'expression vraie du sens spirituel. Par là, nous voyons l'art abandonner, à la fois, cette raideur et cette contrainte qui l'enchaînaient à son début, ainsi que ce défaut de mesure qui fait que l'idée dépasse la forme individuelle destinée à l'exprimer. Il ac-

quiert cette vitalité par laquelle les formes du corps perdent l'uniformité abstraite d'un type emprunté, aussi bien que l'exactitude naturelle jusqu'à l'illusion. Il atteint à l'individualité classique, qui, au contraire, en même temps qu'elle anime et individualise la forme générale, fait du réel et du sensible l'expression parfaite de l'esprit. Cette espèce de vitalité ne réside pas seulement dans la forme, mais dans le maintien, le mouvement, l'habillement, le groupement, en général, dans toutes les parties que j'ai analysées plus haut en détail.

Ce qui présente ici une étroite unité, c'est la généralité et l'individualité, qui, à la fois, sous le rapport de la forme sensible comme du fond spirituel, doivent être accordées ensemble, avant de former cette union indissoluble qui constitue le véritable classique. Mais cette identité offre des dégrés dans son développement. D'abord, en effet, l'idéal se rapproche encore de la grandeur et de la sévérité qui, sans se refuser à l'individualité, à la vitalité et au mouvement, les maintiennent sous la domination de l'élément général. Plus tard, au contraire, le général se perdra, de plus en plus, dans l'individuel, et, lui sacrifiant la profondeur, ne saura compenser ce qu'il a perdu qu'en perfectionnant l'individuel et le sensible. Il tombe ainsi du *sublime* au *gracieux*, recherchant les ornements, l'enjouement et les charmes de la grace, qui flattent les sens. Entre ces deux termes, se trouve un second degré qui fait passer la sévérité du pre-

mier à une individualité plus prononcée, sans cependant, comme l'autre, croire avoir trouvé son principal but atteint dans la grace.

3° Dans l'art *romain* se montre déjà le commencement de la destruction de la sculpture classique. Ici, en effet, l'idéal, proprement dit, n'est plus la base de la conception et de l'exécution tout entières. La poésie de l'inspiration spirituelle, le souffle intérieur et la noblesse d'une représentation parfaite en soi, ces traits caractéristiques de la sculpture grecque, disparaissent et font place, de plus en plus, à la prédilection pour le genre qui se rapproche du portrait. Cette vérité naturelle, qui se développe dans l'art, perce de toutes parts. Cependant la sculpture romaine, dans le cercle qui lui est propre, obtient encore un rang si élevé, qu'elle n'est inférieure à la sculpture grecque, qu'en tant que ce qui fait l'excellence véritable de l'œuvre d'art, la poésie de l'idéal dans le vrai sens du mot, lui fait défaut.

III. Pour ce qui est de la sculpture *chrétienne*, elle porte en soi un principe de conception et un mode de représentation qui ne s'accordent pas aussi immédiatement avec l'élément matériel et les formes de la sculpture que dans l'idéal classique, conçu par l'imagination des anciens, et réalisé par l'art grec. En effet, l'art romantique, ainsi que nous l'avons vu dans la seconde partie, s'adresse essentiellement à l'ame retirée du monde extérieur en elle-même, à

la *subjectivité* spirituelle concentrée en soi-même. Celle-ci apparaît, il est vrai, dans l'intérieur, mais elle le laisse se comporter selon sa manière d'être particulière, sans le forcer à se fondre avec l'intérieur et le spirituel, comme l'exige l'idéal classique. La souffrance, les tourments du corps et de l'esprit, le martyre et la pénitence, la mort et la résurrection, la personnalité spirituellement subjective, la profondeur mystique, l'amour, les élans du cœur et les mouvements de l'ame, ce fond propre sur lequel s'exerce l'imagination religieuse de l'art romantique, ne sont nullement un objet auquel la simple forme physique en soi, avec les trois dimensions de l'étendue, en un mot, la matière dans sa réalité sensible, non idéalisée, puisse fournir un élément et des matériaux qui leur soient parfaitement appropriés. La sculpture, par conséquent, dans l'art romantique, ne fournit pas le trait fondamental auquel se rattachent tous les autres arts et la vie tout entière. Elle le cède à la peinture et à la musique, comme étant des arts plus propres à exprimer les sentiments de l'ame, et en même temps à représenter les particularités de la forme extérieure libre, dégagée de sa dépendance de l'esprit. Nous trouvons, à la vérité aussi, à l'époque chrétienne, la sculpture s'exerçant d'une manière très variée, dans des ouvrages en bois, en marbre, en airain, en argent, en or, et souvent poussée jusqu'à une très grande habileté. Cependant, elle n'est pas l'art qui, comme dans la sculpture

grecque, érige la véritable image qui convient à la divinité. La sculpture romantique religieuse, au contraire, reste, bien plutôt que la sculpture grecque, un ornement de l'architecture. Les saints sont, pour la plupart, placés dans des niches, des tourelles, sur des contreforts ou aux portails des églises; tandis que la naissance, le baptême, l'histoire de la passion et de la résurrection et tant d'autres événements de la vie du Christ, les grandes scènes du Jugement dernier, etc., à cause de la multiplicité des actions et des personnages, sont représentés en relief sur les portes, sur les murailles des églises, sur les baptistères, les stalles du chœur etc., et se rapprochent déjà beaucoup du genre des arabesques. En général, ici, à cause de la pensée spirituelle dont l'expression domine, la sculpture tout entière renferme un principe approprié à la peinture, à un dégré plus élevé qu'il n'est donné à la plastique idéale. D'un autre côté, elle s'empare davantage des traits de la vie commune, et par là se rapproche du portrait, qu'à l'exemple de la peinture, elle n'écarte pas des représentations religieuses. Ainsi, l'homme aux oies, sur le marché de Nuremberg, qui a été si estimé de Goëthe et de Meyer, est un valet de ferme, qui à chaque bras porte une oie. C'est une représentation hautement vivante, exécutée en bronze (car ici le marbre ne conviendrait pas.) La plupart des sculptures qui se trouvent à Saint-Sébald et à beaucoup d'autres églises ou édifices, particulièment de l'époque antérieure à Pierre Vischer, et

qui représentent des sujets religieux, tirés , par exemple, de l'histoire de la Passion, offrent très clairement cette espèce de particularités de la figure et de l'expression, des airs et des gestes, principalement dans les diverses gradations de la souffrance.

Aussi, la sculpture romantique, qui d'ailleurs s'est laissée souvent aller aux plus grands écarts, reste-t-elle ordinairement fidèle au principe propre de la plastique, lorsqu'elle se rattache de nouveau à celle des Grecs. Alors, ou elle s'efforce de traiter les sujets antiques dans le sens des anciens eux-mêmes, ou elle exécute des statues de héros et de rois et des portraits, conformément aux lois de la sculpture, et ainsi elle cherche à se rapprocher de l'antique. C'est ce qui à lieu aujourd'hui. Cependant la sculpture a su aussi faire d'excellents ouvrages, même dans le domaine des sujets religieux. Il me suffira de rappeler Michel-Ange. On ne peut trop admirer son Christ mort, dont nous avons ici (à Berlin) une copie moulée, dans la collection royale. Plusieurs ne veulent pas reconnaître pour authentique l'image de la Vierge, dans l'église aux femmes, à Bruges, qui est aussi un excellent ouvrage. Mais, avant tout, j'ai été enchanté du tombeau du comte de Nassau, à Bréda (1). Le comte, de grandeur naturelle, avec sa femme à ses côtés, est étendu sur une table de marbre noir. Debout, aux quatre coins de la pierre, sont

(1) *Voy.* Hegel's Vermischte Schriften, 2 vol., p. 561.

Régulus, Annibal, César et un guerrier romain, dans une attitude courbée. Ils portent au-dessus de leur tête une table de marbre semblable à celle qui est au-dessous. Rien n'est plus intéressant que de voir un caractère comme celui de César, représenté par Michel-Ange. Toutefois, dans les sujets religieux, il fallait le génie, la puissance d'imagination, l'énergie, la profondeur, la hardiesse et l'habileté d'un tel maître pour pouvoir combiner, en déployant une aussi grande originalité créatrice, le principe classique des anciens avec l'animation qui caractérise le romantique. Car, je le répète, le développement du sentiment chrétien, où la pensée et l'imagination religieuse sont portées à leur plus haut degré, n'est pas favorable à la forme classique de l'idéal, qui constitue la première et la plus haute destination de la sculpture.

Nous pouvons effectuer d'ici la transition de la sculpture à un autre principe de la conception et de la représentation artistiques, qui, pour sa réalisation, a besoin aussi d'autres matériaux sensibles. Dans la sculpture classique, c'était l'individualité objective, *substantielle*, sous la forme humaine, qui constituait le centre, et plaçait la forme humaine à une si grande hauteur qu'elle la maintenait indépendante, comme simple beauté de la forme, et la conservait pour représenter la nature divine. Mais aussi, dès-lors, l'homme, tel qu'il apparaît, sous le rapport du fond et de la

forme, n'est pas l'homme complet, entier, *concret*. L'anthropomorphisme de l'art reste inachevé dans l'ancienne sculpture. Car ce qui manque, c'est non seulement l'humanité dans sa *généralité* objective, et en même temps identique avec le principe de *l'absolue personnalité*, mais ce qu'on a continué aussi d'appeler ordinairement l'humaine nature, le moment de l'*individualité subjective*, de la faiblesse humaine, le côté accidentel, particulier, arbitraire de la volonté, les besoins de la nature physique, les passions, etc., moment qui doit être accueilli dans cette généralité, afin que l'*individualité* tout entière, le sujet dans sa sphère totale et dans le cercle infini de son existence réelle, puisse apparaître comme principe du contenu et du mode de représentation.

Dans la sculpture classique, l'un de ces moments, l'élément humain, par son côté naturel, immédiat, ne s'offre qu'en partie dans les animaux et les représentations à moitié animales, les satyres, les faunes, etc., sans arriver jusqu'à la conscience réfléchie et y être refoulé comme un mal. D'un autre côté, cette sculpture en elle-même n'entre dans le moment de la particularité et de la tendance vers l'extérieur que dans le style *gracieux;* et alors elle s'abandonne aux mille plaisanteries et caprices auxquels l'ancienne plastique elle-même se laisse aller. Mais le principe de la profondeur et de l'infinité de l'ame, de l'union mystérieuse de l'ame avec l'être absolu, de l'union spirituelle de l'homme, de l'humanité avec Dieu, lui

manquent totalement. La sculpture chrétienne représente bien les sujets qui, conformément à ce principe, peuvent entrer dans l'art ; mais, précisément son mode de représentation artistique montre que la sculpture ne suffit pas pour exprimer ces idées. D'autres arts doivent donc apparaître pour exécuter ce à quoi la sculpture est incapable d'atteindre. Ces nouveaux arts, puisqu'ils répondent le mieux à la forme romantique, nous pouvons les désigner, dans leur ensemble, sous le nom d'*arts romantiques*.

TROISIÈME SECTION.

DES ARTS ROMANTIQUES EN GÉNÉRAL.

La transition générale de la sculpture aux autres arts s'opère, comme nous l'avons vu, par le principe de la *subjectivité* qui se manifeste dans le fond et dans la forme de la représentation. La subjectivité c'est l'idée de l'esprit ayant conscience de soi, abandonnant le monde extérieur pour se replier sur lui-même et vivre intérieurement, et qui, par conséquent, cesse de former une union indissoluble avec le corps.

Le résultat de cette transition c'est, en même temps, la dissolution de cette unité, la séparation des principes, qui, dans l'unité objective de la sculpture, au foyer du repos, du calme et de l'indépendance absolue qui la caractérisent, sont contenues l'un dans l'autre et fondus ensemble. Nous pouvons

considérer cette séparation sous deux aspects. D'un côté, en effet, sous le rapport du fond de la représentation, la sculpture combinait l'élément substantiel avec l'individualité non encore repliée sur elle-même comme sujet individuel, et elle offrait par là une unité *objective* dans le sens où le mot objectivité veut dire, l'éternel en soi, l'immuable, le vrai, le substantiel, non soumis à l'arbitraire et au caprice individuel. D'un autre côté, la sculpture s'est bornée à fondre ensemble ce principe spirituel avec la forme corporelle comme sa vie et son essence, et elle a produit par là une nouvelle unité *objective*, dans le sens où objectivité signifie la réalité extérieure, en opposition avec ce qui est purement intérieur et objet de la réflexion.

Si maintenant ces côtés que la sculpture avait su, pour la première fois réunir, se séparent, dès lors l'esprit se concentre sur lui-même. Non seulement il se détache du monde extérieur, de la Nature en général, et même de tout ce qui, dans l'ame, se rapporte au corps, mais dans son propre domaine, il ne reste plus enfermé dans la simple individualité substantielle. Sa nature substantielle et objective se sépare de l'individualité vivante, subjective comme telle. De sorte que tous ces éléments, jusqu'ici confondus ensemble dans l'unité, se distinguent et deviennent libres. L'art donc, aussi, devra les façonner dans cette liberté.

I. Si nous considérons d'abord le fond de la repré-

sentation, nous avons donc, d'un côté, la substance de l'esprit, le monde de la vérité et de l'éternité, le *divin*, mais qui, ici, conformément au principe de la subjectivité, est conçu et réalisé par l'art comme sujet, comme personnalité, comme l'absolu se sachant lui-même dans sa spiritualité infinie, en un mot, comme Dieu en esprit et en vérité.

En opposition avec lui apparaît la subjectivité mondaine et *humaine* qui n'étant plus immédiatement unie avec le principe substantiel de l'esprit, peut se développer selon sa particularité purement humaine; rendre ainsi accessible à l'art le cœur humain tout entier et tout l'ensemble des manifestations de l'existence humaine.

Mais il est un point où les deux côtés se réunissent, c'est le principe de la *subjectivité* qui leur est commun à tous deux. L'absolu apparaît, par conséquent, d'autant mieux, comme sujet vivant, réel et humain, sous la forme de la personnalité humaine, qui, dans sa nature spirituelle, rend vivante et réalise en soi la substance, la vérité absolue, l'esprit divin. Or, la nouvelle unité qui s'obtient ainsi, ne porte pas le caractère de cette première unité immédiate telle que la sculpture la représente; c'est celui d'une union, d'une harmonie qui se révèle essentiellement comme résultat de la conciliation des principes opposés, et qui, conformément à son essence, ne peut se manifester parfaitement que dans le monde intérieur de l'ame et dans la région de l'esprit.

En d'autres termes, si l'idéal de la sculpture païenne, représente le principe divin sous une forme individuelle et corporelle, sensiblement et visiblement, le spiritualisme chrétien abandonne cette forme et se retire en lui-même. Mais l'esprit replié sur lui-même ne peut se représenter l'essence de l'être spirituel que comme esprit, et en même temps comme sujet. Il conserve par là le principe de l'union spirituelle de l'ame individuelle avec Dieu. Cependant, comme être individuel, l'homme a aussi son existence naturelle et accidentelle, et un cercle plus ou moins étendu ou restreint d'intérêts terrestres, de besoins, de desseins et d'affections, dans lesquels il peut se suffire et se satisfaire ; de même qu'il peut les absorber dans l'idée de Dieu et de l'union de l'ame avec Dieu.

II. Quant à ce qui concerne le côté extérieur de la représentation, il est également indépendant dans sa particularité, et il acquiert un droit à cette indépendance, puisque le principe de la subjectivité ne permet pas cet accord immédiat, cette fusion parfaite du fond et de la forme extérieure, pénétrée dans toutes ses parties et sous tous les rapports. En effet, la subjectivité c'est ici précisément l'esprit existant pour lui-même, ayant abandonné le monde réel pour vivre dans le monde de l'idéal, du sentiment, de l'ame, dans le recueillement. Ce principe spirituel se manifeste bien, sans doute, dans la

forme extérieure, mais d'une manière telle que la forme extérieure elle-même montre qu'elle est seulement la manifestation extérieure d'un sujet qui existe entièrement indépendant et pour lui-même. Le lien solide qui, dans la sculpture classique, unissait le corporel et le spirituel, n'est donc pas détruit au point qu'il y ait une absence totale de relation. Mais il s'est tellement relâché et affaibli que les deux termes, bien que l'un ne soit rien sans l'autre, conservent, dans cette correspondance, leur liberté, en face l'un de l'autre; ou, lorsqu'une union plus intime a réellement lieu, la spiritualité est le point central, lumineux. L'intérieur se fait jour et domine dans son accord avec l'extérieur. Par conséquent, à cause de cette indépendance, devenue relativement plus grande, de l'élément objectif et du réel, la représentation de la Nature extérieure et de ses objets individuels les plus particuliers trouvera, ici surtout, sa place.

Néanmoins, malgré la fidélité de la représentation, ceux-ci doivent, dans ce cas encore, être manifestement un reflet de l'élément spirituel, rendre visible, dans le mode de leur réalisation artistique, la participation de l'esprit, la vitalité de la conception, l'ame pénétrant jusqu'aux dernières limites du monde extérieur, et indiquer ainsi la présence du principe intérieur et idéal.

Ainsi donc, en général, le principe de la subjectivité entraîne avec lui la nécessité, d'une part, d'abandonner l'union naturelle de l'esprit avec sa forme

corporelle, de se mettre plus ou moins en opposition avec celle-ci, afin de faire ressortir l'intérieur et de l'élever au-dessus de l'extérieur; d'un autre côté, d'ouvrir une libre carrière à la représentation de l'élément particulier et multiple des choses, de favoriser la séparation et le développement du principe sensible comme du principe spirituel.

III. Ce n'est pas tout, un nouveau principe doit se faire valoir aussi dans les *matériaux* sensibles dont l'art se sert pour ses nouvelles représentations.

1° Jusqu'ici ces matériaux, c'était la matière elle-même, la masse pesante dans la totalité de son existance étendue, aussi bien que dans l'abstraction de sa forme, comme simple *forme*. Maintenant, si le principe subjectif, l'ame retirée en soi, remplie d'elle-même, se manifeste dans cet élément matériel, elle devra, d'un côté, rejeter l'étendue dans la totalité de ses dimensions, transformer son existence réelle en son opposé, en une apparence créée par l'esprit. D'un autre côté, elle devra aussi, à la fois dans l'intérêt de la forme et dans celui de sa manifestation visible, faire ressortir, dans toute sa particularité, l'apparence qu'exige ce fond nouveau. Toutefois, l'art doit se mouvoir encore ici dans le visible et le sensible. Car si, en vertu de son développement antérieur, son principe interne doit être conçu comme le mouvement réflexif de l'esprit revenant sur lui-même, c'est de l'extérieur et du corporel qu'il revient. Or, ce retour ne peut s'exprimer, à un premier degré

de développement, que dans la réalité objective de la nature et sous la forme corporelle que revêt l'esprit.

Le premier des arts romantiques devra donc représenter encore, de la manière indiquée, son contenu sous les traits de la forme humaine et par l'ensemble des formes de la nature en général, sans cependant s'arrêter à la matérialité sensible et abstraite de la sculpture. Ce problème, la *Peinture* a pour mission de le résoudre.

2°. Mais maintenant, comme dans la peinture la parfaite fusion du spirituel et du corporel ne fournit pas, ainsi que dans la sculpture, le type fondamental, et qu'au contraire, la concentration de l'esprit perce partout, dès-lors, l'apparence étendue et visible ne s'offre plus comme un moyen d'expression véritablement conforme à cette subjectivité intérieure de l'esprit. L'art abandonne, par conséquent, les modes de représentation qu'il a employés jusqu'ici, et, au lieu des figures qui se distribuent dans l'espace, il s'empare des *sons* qui s'harmonisent dans le temps, qui vibrent et retentissent à l'oreille. Car le son, par cela même qu'il ne doit son existence idéale et momentanée qu'à ce qu'il s'oppose à la matière étendue, correspond à l'ame qui se saisit elle-même dans son intériorité subjective comme *sentiment*. L'ame exprime, dans la sucession des sons, tous les sentiments les plus intimes tels qu'ils se produisent au-dedans d'elle. Le second art qui naît de ce principe de représentation est la *Musique*.

3°. Par là, toutefois, la musique se place seulement sur le côté opposé. En opposition avec les arts du dessin, elle s'arrête dans l'absence de toute forme, et cela, à la fois sous le rapport de la pensée et sous celui de l'élément physique ou de son mode d'expression. Mais l'art, pour répondre à son idée tout entière, est appelé à révéler, non seulement l'intérieur de l'ame, mais surtout celle-ci se manifestant et se développant au sein du monde extérieur. Or, maintenant, si l'art a abandonné la manifestation de l'esprit sous la forme réelle et visible de l'objectivité, pour se tourner vers le sentiment intime, l'élément sensible auquel il s'adresse de nouveau ne peut plus être l'image réelle, mais un simple phénomène sensible, conçu et façonné pour la pensée intérieure, l'imagination et le sentiment. Pour représenter ceux-ci, c'est à dire communiquer à l'esprit la pensée de l'esprit créant dans son propre domaine, l'art ne doit employer l'instrument sensible de sa manifestation que comme simple moyen de communication, et, par conséquent, se contenter d'un signe, en soi privé de sens. La *Poésie*, l'art de la parole, répond à ce point de vue, et de même que l'esprit fait déjà comprendre à l'esprit, par le langage, ce qu'il recèle en lui-même, de même aussi maintenant, l'art confie ses productions à la parole, façonnée pour un organe artistique lui-même. En même temps, la poésie, par cela même qu'elle peut développer la *totalité* de la pensée dans son propre élément, est l'art *universel* qui appartient

également à toutes les formes de l'art, et ne s'arrête que là où l'esprit, dans ses plus hautes conceptions, n'ayant qu'une conscience obscure de ses propres pensées, ne peut se les représenter que sous les formes symboliques de la nature extérieure.

CHAPITRE PREMIER.

PEINTURE.

INTRODUCTION ET DIVISION.

L'objet le plus convenable pour la sculpture, c'est le caractère absorbé en lui-même, dans son repos plein de force et de calme, chez lequel l'individualité spirituelle se manifeste tout entière dans la forme corporelle entièrement pénétrée par elle, et de telle sorte que la matière sensible, qui représente cette incarnation de l'esprit, ne s'accorde bien avec lui que sous le rapport de la forme elle-même. Le point de la subjectivité intérieure, la vitalité du sentiment, l'ame de la sensibilité la plus personnelle, n'ont encore ni révélé, dans la figure privée du regard, la pensée concentrée sur elle-même, ni produit ce mouvement de l'esprit en vertu duquel le personnage distingue son existence morale de celle du monde extérieur. Tel

est la raison pour laquelle les œuvres de la sculpture antique nous laissent en partie froids. Nous ne nous arrêtons pas longtemps à ce spectacle ; ou, si nous nous y arrêtons, c'est plutôt pour nous livrer à une étude savante des fines particularités de la forme et de ses détails. On ne doit pas s'en prendre au commun des hommes, s'ils ne montrent pas pour les œuvres élevées de la sculpture, le haut intérêt qu'elles méritent. Car il faut, d'abord, qu'ils apprennent à les apprécier. Ainsi, ou nous n'éprouvons, au premier coup d'œil, aucun attrait, ou le caractère général de l'ensemble se revèle bientôt, et, pour le reste, il faut que nous cherchions ensuite ce qui peut nous offrir encore quelqu'autre intérêt. Mais une jouissance qui ne peut naître que de l'étude, de la réflexion, de l'érudition et d'observations multipliées n'est pas le but immédiat de l'art. Et d'ailleurs, même dans la jouissance artistique que ce genre nous fait goûter, il reste toujours un besoin que ne satisfont pas les ouvrages de la sculpture ancienne ; c'est celui de voir un caractère se développer, passer au mouvement, à l'action extérieure, en même temps que se particulariser dans une détermination sur laquelle l'ame se concentre. Par conséquent, nous sommes plutôt chez nous dans la Peinture. Ici, en effet, pour la première fois, le principe de la personnalité finie et en soi infinie, le principe de notre existence propre et de notre vie, se fraye la voie, et nous contemplons dans ses images ce qui se meut et agit en nous-mêmes.

Le dieu de la sculpture reste un simple objet de contemplation sensible. Dans la peinture, au contraire, le principe divin apparaît comme sujet vivant, spirituel, qui descend au milieu de la société des fidèles, et donne à chacun la possibilité de vivre avec lui dans une union et une réconciliation spirituelles. Ce n'est pas, comme dans la sculpture, un personnage immobile et fixé sur sa base; c'est l'esprit divin qui habite et agit au sein de l'Eglise.

Or, maintenant, si, en vertu de ce principe, les formes corporelles et les accessoires extérieurs doivent s'harmoniser avec l'esprit, celui-ci doit s'en distinguer d'autant plus profondément. En outre, par cela même que le caractère se prononce davantage; que l'homme revendique son indépendance vis-à-vis de Dieu, de la nature et des autres hommes; que, d'un autre côté s'établit un rapport plus intime et plus solide de Dieu à la société religieuse, de l'homme comme individu à Dieu, de l'homme, enfin, à la nature environnante et à l'infinie variété des besoins, des intérêts, des passions et des actions de la vie réelle, — dès-lors, dans ce cercle, entre tout le mouvement et la vitalité que la sculpture doit écarter, tant par la nature de son sujet, qu'à cause de ses moyens d'expression. Dès-lors, s'introduisent dans le domaine de l'art une innombrable multitude de sujets et la vaste multiplicité des moyens de représentation qui, jusqu'ici, lui avaient manqué. Ainsi, le principe de la subjectivité est, en même temps, un principe de particularisation et de

distinction et un principe de conciliation et de ralliement. Aussi, la peinture réunit, dans une seule et même œuvre d'art, ce qui, jusqu'ici, appartenait à deux arts différents : l'entourage extérieur que l'architecture façonnait artistiquement, et la forme humaine représentée par la sculpture. La peinture place ses figures au milieu d'une nature extérieure qu'elle créée dans le même sens, ou au milieu d'un entourage architectonique. Elle sait faire également de ces objets extérieurs, par le sentiment et l'ame de la conception, un reflet de l'esprit, en même temps qu'elle les met en rapport et en harmonie avec l'expression des figures qui se meuvent dans ses tableaux.

Telle est la raison du nouvel élément que la peinture ajoute aux modes de représentation artistique que nous avons jusqu'ici étudiés.

Si nous nous demandons, maintenant, quelle marche nous devons nous tracer dans nos recherches ultérieures, nous établirons la division suivante.

D'abord, nous devons étudier le *caractère général* que doit offrir la peinture, en vertu de son idée même, en ce qui regarde d'abord son *fond* propre ; ensuite, les *matériaux* physiques qui s'accordent avec ce contenu, et enfin l'*exécution* technique qui en est la conséquence.

En second lieu, nous aurons, ensuite, à développer les *caractères particuliers* qui résident dans le fond même de la représentation et dans les objets appropriés à la peinture, en même temps, à mar-

quer, d'une manière plus précise, les modes de *conception*, la *composition* et le *coloris* dans la Peinture.

En troisième lieu, ces caractères particuliers donnent naissance à différentes *écoles* qui, comme dans les autres arts, ont ici leurs degrés de *développement historique*.

I. Caractère général de la Peinture.

Nous avons donné, comme principe essentiel de la peinture, la subjectivité intérieure, l'ame, qui dans la vitalité de ses sensations, de ses représentations, de ses actions, embrasse à la fois le ciel et la terre, se déploie dans une multitude de situations, et se manifeste ainsi sous des formes corporelles. C'est ce qui nous a fait placer le centre de la peinture dans le monde romantique ou chrétien. Or, on pourrait objecter que, chez les anciens, on rencontre d'excellents peintres qui, dans cet art, se sont élevés aussi haut que dans la sculpture, c'est-à-dire jusqu'à la perfection ; que, même, d'autres peuples que les Grecs, tels que les Chinois, les Indiens, les Egyptiens, etc., se sont acquis de la réputation dans la peinture.— Sans doute, la peinture, par la multiplicité des objets qu'elle embrasse et la manière dont elle peut les représenter, n'admet guère de limites dans son extension, et tous les peuples peuvent y participer. Mais ce n'est pas là le point dont il s'agit. Si nous ne considérons que le côté empirique, on ne peut nier que ceci ou cela n'ait été produit de telle ou telle façon, par telle ou telle nation, à différentes époques. Mais une question plus profonde est celle de savoir quel

est le principe de la peinture, quels sont ses moyens de représentation, et, par là, de déterminer quel est le fond qui, par sa nature même, s'accorde précisément avec ce principe de la forme pittoresque et avec son mode de représentation; de sorte que cette forme, à son tour, corresponde parfaitement à ce contenu. Il ne nous reste de la peinture des anciens qu'un petit nombre de débris, des tableaux que l'on reconnaît n'être ni des plus excellents de l'antiquité, ni appartenir aux maîtres les plus renommés de leur temps. Cependant nous devons admirer la délicatesse du goût, la convenance des sujets, l'intelligence dans le groupement, aussi bien que la facilité de l'exécution et la fraîcheur du coloris, avantages qui, certainement, appartiennent, à un bien plus haut dégré, aux modèles primitifs, d'après lesquels, par exemple, ont été exécutées les peintures murales dans ce qu'on appelle la maison du poète tragique à Pompéï. De tels maîtres presque rien n'est parvenu jusqu'à nous. Mais, maintenant, quelqu'excellents qu'aient pu être ces tableaux primitifs, on peut soutenir que les anciens, malgré l'inaccessible beauté de leurs sculptures, ne pouvaient, cependant, porter la peinture au même degré de développement qu'elle atteignit à l'époque chrétienne du moyen-âge et principalement au XVI[e] ou au XVII[e] siècle. Cette inférioritéde la peinture vis-à-vis de la sculpture, chez les anciens, est en soi à présumer, parce que le noyau proprement dit de la pensée grecque s'accorde plus précisément

avec le principe de la sculpture qu'avec celui de tout autre art. Mais, dans l'art, le fond spirituel ne se laisse pas séparer du mode de représentation. Si donc nous demandons pourquoi la peinture a été portée, par le fond de l'art romantique, à sa véritable hauteur, c'est parce que le sentiment intime, les félicités et les souffrances de l'ame y étaient plus profonds et réclamaient une plus vive animation spirituelle. Voilà ce qui a ouvert la voie à la plus haute perfection de la peinture et ce qui a rendu cette perfection nécessaire.

Je me contenterai de rappeler, de nouveau, ce que Raoul Rochette dit de l'image d'Isis, qui tient Horus sur ses genoux. Dans sa généralité, le sujet est le même que le sujet chrétien des représentations de la Vierge : une mère avec son fils. Mais la différence de conception et d'exécution est prodigieuse dans l'un et dans l'autre cas. L'Isis égyptienne qui s'offre dans une telle situation, sur les bas-reliefs, n'a rien de maternel, aucune tendresse, aucun trait de l'ame, aucun sentiment ; ce qui ne manque jamais entièrement même aux images raides de la vierge qui appartiennent à l'époque bysantine. Maintenant que n'a pas fait Raphaël ou tout autre maître italien, de la madone et de l'enfant Jésus ? Quelle profondeur de sentiment ! Quelle vie spirituelle ! Quelle richesse intérieure, jointe à l'élévation et à la grace ! Comme les affections du cœur humain, pénétrées toutefois de l'esprit divin, nous parlent dans chaque trait ! Et

dans quelle variété de formes et de situations ce seul sujet n'a-t-il pas été souvent représenté par les mêmes maîtres et plus encore par différents artistes? La mère et la vierge pure, la beauté du corps et celle de l'ame, la noblesse et la grace, tout cela, et bien plus encore, s'offre alternativement comme le caractère principal de l'expression. Mais, partout, ce n'est pas par la beauté physique des formes, c'est par l'animation spirituelle, que se revèle la supériorité du talent de l'artiste. C'est aussi ce qui fait l'excellence de la représentation. — Or, maintenant l'art grec, sans doute, a surpassé, de bien loin, l'art égyptien et il s'est aussi donné pour objet l'expression des sentiments de l'ame humaine; mais le caractère intime et la profondeur du sentiment qui résident dans le mode d'expression de la pensée chrétienne, il n'était pas capable d'y atteindre. Aussi, d'après son caractère général tout entier, on voit qu'il ne cherchait presque nullement ce genre d'animation. Par exemple, le Faune, qui tient dans ses bras le jeune Bacchus, et que j'ai souvent cité, a une figure d'une grande douceur et pleine d'amabilité; de même les nymphes qui soignent l'enfance du jeune Bacchus, situation que représente une petite pierre gemme. Ici, nous avons un sentiment semblable d'amour naïf, sans désir, sans aspiration. Mais, même abstraction faite du sentiment maternel, l'expression n'a, en aucune façon, cette concentration, cette profondeur d'ame que nous rencontrons dans les tableaux chrétiens. Sans doute les

anciens peuvent avoir fait d'excellents portraits. Mais leur manière d'envisager, soit les objets de la nature, soit les états humains ou divins, s'opposait à ce que, dans la peinture, ils pussent arriver à une spiritualisation aussi profonde que celle qui caractérise la peinture chrétienne.

La peinture doit-elle exiger ce mode plus subjectif d'animation? C'est ce qui résulte des matériaux avec lesquels elle opère. En effet, l'élément sensible dans lequel elle se meut, est la surface et les formes modifiées par les couleurs, et celles-ci doivent transformer les objets en une apparance artistique, mise par l'esprit lui-même à la place de la réalité. Or, il résulte de la nature de ce moyen physique que l'extérieur dans son existence réelle, quoiqu'animé par l'esprit, ne doit plus conserver sa principale importance. Il doit, au contraire, dans sa réalité, précisément, descendre au niveau d'une simple apparence de l'*esprit intérieur*, qui veut être contemplé en lui-même et pour lui-même comme esprit. Si nous voulons considérer la chose à fond, cet abandon de la forme totale, de la forme plastique, n'a pas d'autre sens. C'est la partie la plus intime de l'esprit qui entreprend de s'exprimer comme telle, dans le reflet des *formes extérieures*. De même, ensuite, la surface sur laquelle la peinture fait apparaître ses objets conduit déjà, d'elle-même, à établir entre eux des rapports et de la réciprocité.

De son côté, la couleur qui spécialise encore

l'apparence, exige que le principe interne se particularise également. Or, il ne peut se manifester qu'autant que l'expression, les situations et les actions affectent un caractère plus déterminé. De là, le besoin de la multiplicité, du mouvement, de la vie animée, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. Or, ce principe de la concentration de l'ame, qui, tout en admettant dans sa manifestation extérieure la variété des objets visibles, s'en détache toutefois pour se replier sur elle-même, nous l'avons regardé comme le principe même de l'art romantique. Par conséquent, c'est dans le fond et le mode de représentation propre à ce dernier que la peinture trouve l'objet qui lui convient véritablement. Et, réciproquement, nous pouvons dire aussi que si l'art romantique, lorsqu'il veut procéder à ses créations, doit chercher des matériaux qui s'accordent avec ses idées, il les trouve d'abord dans la peinture. Celle-ci, à son tour, reste plus ou moins imparfaite pour tous les autres sujets ou conceptions qui ne rentrent pas dans ce domaine. Si donc, en dehors de la peinture chrétienne, il existe encore une peinture orientale, grecque et romaine, cependant le développement que cet art a obtenu dans les limites du monde romantique, fait de celui-ci son point central. Nous ne pouvons parler de la peinture orientale et grecque que comme nous avions à mentionner une sculpture chrétienne, dans la sculpture, qui a poussé ses racines dans l'idéal classique et y a atteint sa véritable hauteur. En d'autres termes, la peinture

trouve seulement dans l'art romantique le fond qui répond parfaitement à ses moyens et à ses formes, et, par conséquent aussi, ce n'est qu'en traitant de pareils sujets qu'elle apprend à déployer et à épuiser toutes ses ressources.

Si nous entrons plus avant dans cette question, sans toutefois sortir de sa généralité, nous trouvons, sous le rapport du *fond*, de l'*élément physique* et du *mode d'exécution* artistique, ce qui suit :

1° L'idée fondamentale qui caractérise le *fond* de la peinture, c'est, nous l'avons vu, la *subjectivité* repliée sur elle même.

Dès-lors, en ce qui touche d'abord le côté *intérieur*, l'individualité ne peut s'absorber complètement dans le général et le substantiel. Elle doit montrer, au contraire, comment elle conçoit chaque objet particulier d'une manière personnelle, comment elle s'y comporte et s'y exprime, y révèle la propre vitalité de son esprit et de sa sensibilité. D'autre part, la forme *extérieure* ne peut apparaître, dans la sculpture, entièrement maîtrisée par l'individualité intérieure. Car, si la subjectivité pénètre l'extérieur, comme objet approprié à sa manifestation, elle est cependant aussi l'identité qui s'en détache pour se replier sur elle-même et qui, en vertu de cette concentration intérieure, est indifférente vis-à-vis de lui et le laisse libre lui-même. Comme, par conséquent, dans le côté *spirituel* du fond de la peinture, l'élément individuel de la subjectivité, au lieu de s'identifier immédiatement

avec la substance et la généralité, se replie sur soi, au point d'atteindre le dernier degré de l'activité réfléchie, de même aussi, dans le côté extérieur de la forme, la fusion plastique du particulier et du général fait place à la domination de l'individuel et, en même temps, de l'accidentel et de l'indifférent; de la même manière que déjà, dans le monde réel, l'accidentel est le caractère dominant de tous les phénomènes.

Un second point concerne l'*étendue* que la peinture doit à son principe, sous le rapport des objets à représenter.

La libre subjectivité laisse, d'abord, à l'ensemble des objets de la nature et à toutes les sphères de l'activité humaine, leur existence indépendante. Mais, d'un autre côté, elle peut se livrer à toutes sortes de particularités et en faire le fond du sujet même. Il y a plus, c'est seulement en s'engageant ainsi dans la réalité concrète, qu'elle se montre elle-même concrète et vivante. Par là, il devient possible au peintre de faire entrer dans le domaine de ses représentations une foule d'objets qui restent inaccessibles à la sculpture. Le cercle entier du monde religieux, les images que l'on se fait du ciel et de l'enfer, l'histoire du Christ et de ses disciples, des saints, etc., les scènes de la nature et de la vie humaine jusqu'aux accidents les plus fugitifs dans les situations et les caractères, il n'est rien qui ne puisse trouver ici sa place. Car, à la subjectivité appartient aussi ce qu'il y a de particulier, d'arbitraire et d'accidentel dans les intérêts et les be-

soins de la vie, qui, par conséquent aussi, doivent s'offrir dans les conceptions de l'artiste.

A ceci se rattache également le troisième côté, savoir : que la peinture s'empare du *sentiment* comme sujet de ses représentations. Ce qui vit au fond de l'ame offre, en effet, un caractère subjectif, même lorsque le sentiment se rapporte à quelque chose d'objectif et d'absolu. En effet, les sentiments du cœur humain peuvent embrasser, il est vrai, le général; mais, comme sentiments, ils ne conservent pas ce caractère de généralité; ils apparaissent sous la forme du *moi* qui, comme sujet déterminé, se conçoit et se sent affecté de telle ou telle manière. Pour rendre au sentiment son caractère d'objectivité et de généralité, il faut que je m'oublie moi-même. Ainsi, sans doute, la peinture représente le sentiment intérieur sous la forme des objets extérieurs; mais il est son fond propre. Aussi, sous le point de vue de la forme, elle ne peut pas offrir des images aussi déterminées, du divin, par exemple, que la sculpture, mais seulement des conceptions indéterminées qui tombent dans le domaine du sentiment. Cela semble, il est vrai, contredit par ce fait, que nous voyons l'ensemble des objets extérieurs qui entourent l'homme : les montagnes, les vallées, les prairies, les ruisseaux, les arbres, les arbrisseaux, la mer et les vaisseaux, le ciel et les nuages, les édifices, les appartements, etc., maintes et maintes fois choisis, de préférence, par les peintres les plus célèbres pour sujets de leurs ta-

bleaux. Cependant, ce qui fait ici comme le noyau de la représentation, ce ne sont pas ces objets en eux-mêmes, c'est la vitalité et l'animation de la conception et de l'exécution personnelle, c'est l'ame de l'artiste qui se reflète dans son œuvre et qui offre, non pas une simple image des objets extérieurs, mais lui-même et sa pensée intime. C'est précisément à cause de cela que les objets, dans la peinture, se montrent, sous ce rapport, indifférents, parce qu'en eux le sentiment commence à percer comme la chose principale. Par cette tendance à l'expression du sentiment, qui souvent, dans les objets extérieurs, ne peut-être qu'un écho général des impressions de l'ame, la peinture se distingue surtout de la sculpture et de l'architecture, tandis qu'elle se rapproche de la musique et marque la transition des arts figuratifs aux arts qui se servent des sons.

2° Quant à l'*élément physique* de la peinture, comparé avec celui de la sculpture, je l'ai déjà plusieurs fois défini dans son caractère général; de sorte que je ne toucherai ici que le rapport le plus étroit qui l'unit au fond même qu'il a principalement pour but de représenter.

La première chose à considérer, sous ce rapport, c'est cette circonstance, que la peinture restreint la totalité des trois dimensions de l'espace. La concentration parfaite consisterait dans le *point*, où disparaît l'étendue, et surtout dans le point mobile, l'instant

fugitif qu'emporte la durée. Mais c'est la musique qui, seule, va jusqu'à cette négation complète de l'étendue, et consomme cette transformation progressive. La peinture, au contraire, laisse encore subsister l'étendue; elle efface seulement une des trois dimensions; de sorte qu'elle prend pour élément de ses représentations, la *surface*. Cette réduction du solide à la surface, est une conséquence du principe de la concentration de l'ame en elle-même; celle-ci ne peut se manifester dans le monde extérieur avec ce caractère de concentration intérieure, qu'autant que l'art ne conserve pas à la matière son étendue totale, et qu'il restreint ses dimensions.

On est communément porté à croire que cette réduction est arbitraire dans la peinture, et que, partant, c'est chez elle un défaut. Cet art ne veut-il pas, en effet, nous mettre sous les yeux les objets de la nature dans leur réalité parfaite, ou représenter les conceptions de l'esprit et les sentiments de l'ame par l'intermédiaire du corps humain, de son extérieur et de ses gestes? Or, pour ce but, la surface est insuffisante, elle reste en arrière de la nature, qui opère avec une toute autre perfection. —

Sans doute, la peinture, sous le rapport de l'étendue matérielle, est encore plus abstraite que la sculpture; mais cette abstraction, bien loin d'être une limitation simplement arbitraire, ou une imperfection des moyens humains vis-à-vis de la nature et de ses productions, constitue précisément le progrès

nécessaire qui dépasse la sculpture. Déjà celle-ci n'offrait pas une simple copie de l'existence corporelle, mais une image produite par l'esprit. Aussi, elle écartait de la forme tous les aspects qui, dans la réalité commune, ne répondent pas au fond déterminé qu'il s'agit de représenter. Ceci s'appliquait, dans la sculpture, au côté particulier de la couleur; de sorte qu'il ne restait plus que la forme visible, dans son caractère abstrait. Maintenant, dans la peinture, c'est le contraire qui s'offre à nous. Car ce qui fait le fond de ses représentations, c'est le sentiment intérieur, qui ne se manifeste dans les formes du monde extérieur qu'autant qu'il paraît s'en détacher pour se replier sur lui-même. Ainsi, la peinture travaille, il est vrai, aussi pour les yeux, mais toutefois de telle sorte que les objets qu'elle représente ne restent pas des objets naturels, étendus, réels et complets; ils deviennent un miroir de l'esprit, où celui-ci ne révèle sa spiritualité qu'en détruisant l'existence réelle, en la transformant en une simple apparence qui est du domaine de l'esprit, et qui s'adresse à l'esprit.

Dès-lors, la peinture doit briser l'étendue totale, et, si elle renonce à cette perfection, ce n'est pas seulement en raison des bornes de la nature humaine. Car, puisque l'objet de la peinture, quant à son étendue, n'est qu'une apparence façonnée par l'art, où se manifeste l'esprit, et qui s'adresse à lui, l'être réel, étendu, perd son indépendance, et il entre

dans une relation beaucoup plus étroite avec le spectateur, que cela n'a lieu dans l'œuvre de la sculpture. La statue conserve la plus grande part de son indépendance; elle se soucie peu, s'occupe peu du spectateur, qui peut se placer comme il le veut, pour la regarder. Son point de vue, ses mouvements, les pas qu'il fait autour d'elle, tout cela est pour l'œuvre d'art quelque chose d'indifférent. Sans doute, pour conserver cette indépendance, il faut aussi, cependant, que l'image de la sculpture offre quelque chose au spectateur, de quelque côté qu'il la considère. Mais si cette indépendance doit se maintenir dans la sculpture, c'est que le fond de la représentation est l'existence qui repose extérieurement et intérieurement sur elle-même : l'existence renfermée en soi et objective. Dans la peinture, au contraire, dont l'essence est de manifester le sentiment intérieur, et encore le sentiment en soi déterminé, si ce double point de vue (de l'objet et du spectateur) dans l'œuvre d'art, doit aussi apparaître, il doit s'effacer immédiatement, par cela même que, représentant surtout l'ame, le tableau retourne toujours à sa destination essentielle de n'être là que pour le spectateur et non pour lui-même. Le spectateur est, en quelque sorte, associé dès l'origine à la conception; sa part est faite, et l'œuvre d'art est subordonnée à ce point fixe du sujet. Or, pour cette destination, toute *contemplative*, comme pur reflet de l'esprit, la simple apparence de la réalité suffit. L'étendue totale ou réelle ne fait que

troubler le spectacle, parce qu'alors les objets contemplés, conservant en eux-mêmes une existence réelle, n'apparaissent pas comme figurés artificiellement par l'esprit, dans le but de lui offrir un spectacle. La nature peut, par conséquent, ne pas réduire ses images à une surface plane; car ses objets ont, et doivent avoir, une existence réelle, indépendante. Dans la peinture, au contraire, le plaisir ne réside pas dans la vue de l'être réel, mais dans l'intérêt purement contemplatif que prend l'intelligence à la manifestation de l'esprit dans les formes du monde extérieur. Par là disparaît tout besoin d'une étendue complète et de l'appareil compliqué de l'organisation.

A cette réduction à la couleur se rattache maintenant aussi cette circonstance, que la peinture est dans un rapport plus éloigné avec l'architecture que ne l'est la sculpture. En effet, les ouvrages de la sculpture, même lorsqu'il sont indépendants, érigés seuls sur les places publiques ou dans les jardins, ont toujours besoin d'un piédestal façonné architectoniquement. En outre, dans les salles, les vestibules, les portiques, etc., où l'architecture ne sert que d'entourage aux statues, et où, de leur côté, les images de la sculpture sont employées pour orner les édifices, il y a entre les deux arts une liaison étroite. La peinture, au contraire, dans les portiques ouverts, comme dans les salles fermées, se borne à la muraille. Elle n'a, originairement, d'autre destination que celle de remplir des surfaces vides des murs. Elle se

contente de cette destination, principalement chez les anciens, qui décoraient de cette façon les murailles des temples, et, plus tard aussi, celle des habitations privées. L'architecture gothique, dont le but principal est celle d'une enceinte fermée, dans les proportions les plus grandioses, présente, à la vérité, encore de grandes surfaces et même les plus vastes que l'on puisse imaginer. Cependant, la peinture n'est employée, soit pour l'extérieur, soit pour l'intérieur des édifices, que dans les anciennes mosaïques et comme décoration des surfaces nues. L'architecture postérieure, celle du quatorzième siècle en particulier, remplit, au contraire, ses gigantesques murailles d'une façon architectonique; ce dont les principales façades de la cathédrale de Strasbourg nous offre l'exemple le plus grandiose. Ici, outre les portails, les roses et les fenêtres, les surfaces vides, sont décorées par des ornements en forme de fenêtres tracées sur les murs, ainsi que par des figures, avec beaucoup de grace et de variété; de sorte qu'il n'est besoin d'aucune peinture. Aussi, la peinture n'apparaît, de nouveau, dans l'architecture religieuse, que dans les édifices qui se rapprochent de l'architecture ancienne. En général, la peinture religieuse chrétienne se sépare de l'architecture et rend ses œuvres indépendantes, comme, par exemple, dans de grands tableaux d'autel, dans les chapelles et les contretables. A la vérité, le tableau doit encore ici rester en rapport avec le caractère du lieu auquel

il est destiné; mais, du reste, il n'a pas seulement pour destination de remplir la surface des murailles. Il est là pour lui-même comme une œuvre de sculpture. Enfin, la peinture est employée pour l'ornement des salles et des appartements, dans les édifices publics, les salles de conseil, les palais, les habitations des particuliers, etc. Là, elle se trouve, de nouveau, dans un rapport étroit avec l'architecture, et, toutefois, dans cette union, elle ne doit pas perdre son indépendance comme art libre.

Or, maintenant une autre nécessité de faire disparaître les trois dimensions dans la peinture et de les réduire à la surface, vient de ce que la peinture a pour mission d'exprimer le sentiment intérieur en soi déterminé, et par conséquent, riche en particularités diverses. La sculpture devait se renfermer dans les limites de la forme étendue et de la figure; elles doivent être franchies dans un art qui offre plus de richesse. Les formes de l'étendue sont ce qu'il y a de plus simple dans la nature. Il s'agit maintenant de trouver des différences caractéristiques et des matériaux plus variés. Au principe de la représentation figurée dans l'espace doit donc s'ajouter la nécessité d'un élément physique plus déterminé et qui offre plus de variété; dont les nuances, si elles sont essentielles à l'œuvre d'art, concourent à la représentation même de l'étendue totale devenue moyen accessoire, et fassent renoncer à la perfection des trois dimensions, pour faire ressortir d'autant

mieux l'apparence visible. Car les dimensions, dans la peinture, ne sont pas là pour elles-mêmes, dans leur réalité; elles n'offrent qu'une nature artificielle, des objets qui ne sont qu'apparents et visibles.

Si nous demandons maintenant quel est l'*élément physique* dont se sert la peinture, c'est la *lumière*, qui rend visible les objets du monde extérieur en général.

Jusqu'ici, l'élément physique, sensible, concret, dans l'art, était la matière elle-même, la matière résistante, pesante, qui, en particulier, dans l'architecture, manifestait précisément ce caractère par sa pression, par son poids, comme supportant et supportée. Elle conserva encore cette destination dans la sculpture. La pesanteur, dans la matière pesante, s'explique parce que n'ayant pas son point d'unité, son centre matériel en elle-même, mais dans un autre, elle le cherche et tend vers lui, et, par la résistance des autres corps, qui ainsi la supportent, elle reste à sa place. Le principe de la lumière est l'opposé de la matière pesante qui n'a pas encore trouvé son unité. Quelqu'opinion que l'on ait d'ailleurs sur la lumière, on ne peut nier qu'elle ne soit absolument légère et non résistante, purement identique et relative à elle-même; elle est la première idéalité, la première identité dans la nature. Avec la lumière, la nature commence pour la première fois, à devenir *subjective*. C'est le moi physique général, qui, sans doute, ne va pas encore jusqu'à la particularité ni

jusqu'à l'individualité et à la concentration en soi-même, mais qui détruit la simple objectivité et l'extériorité de la matière pesante, et n'a rien de commun avec les dimensions du solide. — C'est par ce caractère *idéal* que la lumière.devient l'élément physique de la peinture.

La lumière, par cette identité idéale, offre le seul côté qui réponde aux principe de la subjectivité. Sous ce rapport, elle a la propriété de rendre visible les objets. Mais là se borne sa manifestation dans la nature. Le fond particulier de ce qu'elle manifeste reste en dehors d'elle-même, comme quelque chose qui n'est pas la lumière, qui est son opposé, et par conséquent l'*obscur*. Or, ces objets, dans leurs différences de formes, de distance, la lumière les fait distinguer par cela même qu'elle éclaire plus ou moins leur obscurité et leur invisibilité, et que certaines parties ressortent plus visibles, c'est-à-dire plus rapprochées du spectateur, tandis qu'elle laisse d'autres se retirer comme plus obscures, c'est-à-dire comme plus éloignées du spectateur. Car, le clair et l'obscur en eux-mêmes, tant qu'on ne prend pas en considération la couleur déterminée des objets, servent, en général, à marquer leur éloignement par rapport à nous, d'après la manière dont ils sont éclairés. Par cette relation aux objets, la lumière n'offre déjà plus simplement la lumière en soi, mais le *clair* et l'*obscur* avec un caractère particulier, la lumière et les ombres, dont les divers aspects font reconnaître au specta-

teur la forme des objets et leur distance relative. La peinture se sert de ce moyen parce qu'il est naturellement de son essence de particulariser. Si nous la comparons, sous ce rapport, avec l'architecture et la sculpture, ces arts font effectivement ressortir les différences réelles de la forme et de ses proportions; ils laissent agir la lumière et les ombres, par la manière dont la lumière physique les éclaire, aussi bien que par la position du spectateur. De sorte que, la rondeur des formes, déjà donnée ici par elle-même, et la lumière et les ombres qui les rendent visibles ne font que s'ajouter à ce qui était en soi, indépendant de cette manière d'être éclairé. Dans la peinture, au contraire, le clair et l'obscur, avec toute leurs gradations et leurs nuances les plus délicates, font partie intégrante des matériaux de l'art lui-même, et *ils* n'offrent qu'une apparence artificielle de ce que l'architecture et la sculpture façonnent en soi comme réel. La lumière et les ombres, la reconnaissance des objets par la manière dont ils sont éclairés, sont produits par l'art et non par la lumière naturelle, qui, par conséquent, se borne à rendre visible ce clair et cet obscur, et la distribution de la lumière déjà produite par la peinture. Telle est la raison positive, tirée de la nature même de l'élément physique propre à la peinture, pour laquelle celle-ci n'a pas besoin des trois dimensions. La forme est produite par la lumière et les ombres; en soi, comme forme réelle, elle est superflue.

Mais, en troisième lieu, le clair et l'obscur, les ombres et la lumière ainsi que leurs jeux alternatifs ne sont qu'une abstraction ; ils n'existent pas ainsi séparés dans la nature, et par conséquent ils ne peuvent pas être non plus employés de cette façon comme matériaux sensibles.

Si la lumière, en effet, comme nous l'avons dit, a pour opposé l'obscur, les deux principes toutefois ne restent pas indépendants ; ils se posent comme unité, comme combinaison de la lumière et de l'obscur. La lumière, ainsi troublée, obscurcie en elle-même, mais qui en même temps pénètre l'obscur et l'éclaircit, tel est l'élément physique propre à la peinture. La lumière en soi est incolore, indéterminée, comme ce qui est identique à soi-même. Pour la couleur, qui, vis-à-vis de la lumière, est déjà quelque chose de relativement obscur, il faut, ce qui se distingue de la lumière, un obscurcissement avec lequel se combine le principe de la lumière. C'est, par conséquent, une mauvaise et fausse opinion que de se figurer la lumière comme composée de diverses couleurs, c'est-à-dire, des diverses manière dont elle est obscurcie.

Formes, éloignement, limites, contours, en un mot, tous ces rapports dans l'espace, et les différents modes selon lesquels les objets y apparaissent, sont manifestés, dans la peinture, par la couleur, dont le caractère plus idéal est aussi plus capable de représenter un fond plus idéal. Par les oppositions profondes, les gradations infiniment variées, la finesse

des nuances les plus délicates, elle embrasse, sous le rapport de la richesse et des détails, des objets qu'elle doit représenter, le champ le plus vaste. En effet, ce que peut faire ici la simple coloration est incroyable. Deux hommes, par exemple, sont quelque chose d'absolument différent : chacun d'eux, dans sa personne comme dans son organisation, est un tout complet au moral et au physique ; et cependant toutes ces différences sont réduites, dans un tableau, à de simples différences de couleur. Ici finit une couleur, là une autre commence. Par ce seul moyen, la forme, la distance, le jeu des traits du visage, l'expression, ce qu'il y a de plus sensible et de plus spirituel, tout est là sous vos yeux. Et il ne faut pas, ainsi que nous l'avons dit, regarder cette simplification comme un expédient et un défaut, mais, au contraire, comme un trait de supériorité. La peinture n'est pas privée de la troisième dimension, elle la rejette à dessein pour remplacer le simple réel, l'étendue naturelle, par le principe plus élevé et plus riche de la couleur.

Maintenant, cette richesse permet aussi à la peinture de reproduire la totalité de l'apparence dans ses représentations. La sculpture est plus ou moins limitée à la représentation de l'individualité fixe concentrée en elle-même. Dans la peinture, au contraire, le personnage ne peut rester enfermé dans des limites aussi étroites, par rapport à lui-même et au monde extérieur. Il entre dans les relations les plus variées. Car d'un côté, ainsi que je l'ai déjà indiqué, il est

dans un rapport beaucoup plus étroit avec le spectateur; d'un autre côté, il conserve des relations plus nombreuses avec d'autres personnages et avec les objets de la nature environnante. Le simple fait de ne représenter que l'apparence des objets donne déjà la possibilité de s'étendre à de plus grandes distances et dans de plus vastes espaces, de rassembler les objets les plus variés qui les remplissent, dans un seul et même ouvrage d'art; et celui-ci, en sa qualité d'œuvre d'art, n'en doit pas moins être un tout complet en soi; ses proportions ne doivent pas paraître déterminées par le hasard, mais offrir un ensemble dont toutes les parties se lient entre elles naturellement.

3°. Après ces considérations générales sur le fond et les matériaux de la peinture, nous avons à indiquer, en peu de mots, le principe général qui doit présider au *mode d'exécution* artistique.

La peinture se prête mieux que la sculpture et l'architecture aux deux extrêmes. Je veux dire que, si, d'un côté, la profondeur du sujet, le sérieux moral ou religieux de la conception et de la représentation, la beauté idéale des formes doivent être la chose principale; d'un autre côté, dans les objets considérés en soi comme insignifiants, elle donne la même valeur à une particularité empruntée au réel, et au talent personnel de l'exécution. De-là aussi, deux manières de juger tout opposées. Tantôt on entend s'écrier: Quel beau sujet, quelle conception profonde, charmante,

admirable! Quelle noblesse dans l'expression, quelle hardiesse de dessin! Tantôt : Comme cela est supérieurement, incomparablement peint! Ces deux points de vue successifs tiennent à l'essence même de la peinture. Il y a plus, on peut dire qu'ils ne peuvent se trouver réunis au même degré de perfection, et que chacun d'eux est en soi indépendant. Car la peinture n'a pas seulement pour moyen de représentation la couleur, mais aussi la forme comme telle, les formes que peuvent affecter les limites de l'étendue. Dès-lors, par le caractère qui lui est propre, elle tient le milieu entre l'idéal, le plastique et l'extrême opposé : la particularité immédiate du réel. C'est ce qui fait qu'il y a deux espèces de peinture; l'une idéale, dont l'essence est la généralité; l'autre, qui représente l'individuel dans ses particularités les plus étroites.

Sous ce rapport, la peinture, comme la sculpture, doit d'abord accueillir la substance des choses, les objets de la croyance religieuse, les grands événements et les grands personnages de l'histoire, bien qu'elle manifeste ce fond substantiel sous la forme de la subjectivité intérieure. Ici, c'est la grandeur, le sérieux de l'action représentée, la profondeur du sentiment exprimé, qui sont le point essentiel. De sorte que le perfectionnement et l'application des procédés artistiques, la richesse de ses effets, l'habileté et la virtuosité, que réclame l'emploi de tous les moyens dont la peinture est capable, ne peuvent obtenir encore tous leurs droits. La puissance d'impres-

sion qui réside dans le sujet représenté, la profondeur de l'idée, refoulent cette démonstration d'habileté parfaite dans l'art de peindre, comme n'étant pas encore essentielle. C'est ainsi, par exemple, que les cartons de Raphaël sont d'un prix inestimable, parce qu'ils révèlent l'excellence de la conception. Il est des points où Raphaël, même dans les tableaux achevés, quelque perfection qu'il ait atteint dans le dessin, la pureté des figures, à-la-fois idéales et empreintes d'individualité vivante, dans la composition et le coloris, a été certainement surpassé par les maîtres hollandais, dans le coloris, l'ordonnance d'un paysage, etc. Cela est plus vrai encore des maîtres antérieurs de l'art italien, auxquels Raphaël le cède déjà pour la profondeur, la force et le sens mystique de l'expression, comme il les a surpassés dans l'art de peindre, dans la beauté du groupement vivant, dans le dessin, etc.

Mais, d'un autre côté, la peinture ne doit pas s'arrêter à la représentation de ces sujets où l'esprit paraît absorbé dans une pensée générale et profonde, et où l'ame se révèle sa nature infinie; elle doit aussi ouvrir le champ libre aux particularités. Celles-ci, reléguées jusqu'ici dans le fond du tableau comme simples accessoires, réclament leur indépendance. Maintenant, dans le progrès de l'art passant du sérieux le plus profond à la représentation des objets extérieurs et particuliers, la peinture doit aller jusqu'à l'extrême opposé, jusqu'à la représentation de la simple

apparence comme telle ; c'est-à-dire jusqu'au point où le fond devient quelque chose d'indifférent, et l'illusion artistique l'intérêt principal. Nous voyons alors l'art mettre sa perfection à fixer sur la toile les changements les plus fugitifs du ciel aux différentes heures du jour, la couleur des bois diversement éclairés, l'apparence et le reflet des nuages, des vagues, des lacs et des fleuves, l'éclat transparent du vin dans les verres, le brillant des yeux, ce qu'il y a d'instantané dans le regard, dans le rire, etc. La peinture passe ici de l'idéal à la réalité vivante ; elle reproduit les effets de ces apparences, principalement par l'exactitude de l'exécution, la fidélité avec laquelle chaque partie, chaque détail sont rendus. Toutefois, ce n'est nullement une simple habileté mécanique, c'est une exactitude, une finesse pleine de talent, qui achève chaque particularité pour elle-même, et cependant maintient les parties du tout dans leurs rapports et leur fusion intime; ce qui exige le plus grand art. Ici, maintenant, la vitalité ainsi obtenue dans la représentation du réel semble quelque chose de plus élevé que l'idéal. Ce qui explique pourquoi, dans aucun autre art, on n'a autant disputé sur l'idéal et la nature, ainsi que je l'ai exposé longuement dans un autre endroit. Sans doute on pourrait, dans des sujets aussi peu importants, blâmer l'application de tous les moyens artistiques, comme une prodigalité. La peinture ne peut, cependant, se priver de ces sortes de sujets qui, de leur côté, ne sont propres qu'à être

traités avec un tel art, et réclament cette subtilité, cette délicatesse infinie de l'apparence.

Mais maintenant, l'exécution artistique ne reste pas dans cette opposition générale. Comme la peinture repose sur le principe de la subjectivité et de la particularité, elle passe à une particularisation et une individualisation plus grandes encore. L'architecture et la sculpture affectent aussi des différences nationales. Dans la sculpture, en particulier, on reconnaît une grande diversité d'écoles et de maîtres originaux. Mais, dans la peinture, cette diversité et cette originalité s'étendent sur une plus grande échelle et dans une mesure tellement incalculable, que les objets qu'elle peut embrasser ne peuvent plus être circonscrits d'avance. C'est ici principalement que se fait remarquer l'esprit particulier des peuples, des provinces, des époques ou des individus. Et cela ne concerne pas seulement le choix des objets et l'esprit de la conception, mais aussi le caractère particulier du dessin, l'art de grouper, le coloris, la façon de conduire le pinceau, de traiter les couleurs, etc., où se trahissent les manières et les habitudes les plus personnelles.

Puisque la peinture a pour destination de se développer ainsi à l'intérieur et à l'extérieur d'une façon aussi illimitée, sans doute, il y a aussi peu de choses générales dont on puisse parler d'une manière déterminée, qu'il y a de choses déterminées dont on puisse parler en général. Cependant nous ne pouvons nous

contenter de ce qui a été dit jusqu'ici, soit du fond, soit des matériaux, soit de l'exécution artistique. Nous devons, tout en écartant le côté empirique dans la multiplicité inépuisable de ses détails, soumettre encore à un examen plus approfondi quelques points essentiels qui paraissent les plus frappants.

II. Caractères particuliers de la peinture.

Les divers points de vue qui doivent présider à cette étude nous sont déjà prescrits par la recherche précédente. Ils regardent également le *fond* de la représentation, *l'élément physique* et *l'exécution artistique*.

En ce qui concerne le premier point, nous aurons à montrer que le fond de l'art romantique convient ici parfaitement; ce qui ne nous dispensera pas d'examiner plus en détail les diverses sortes de sujets que renferme cette forme de l'art, non moins riche sous ce rapport qu'appropriée aux représentations de la peinture.

En second lieu, si nous connaissons l'élément physique dans son principe, nous devons déterminer, d'une manière plus précise, les formes susceptibles d'être exprimées sur la surface par la couleur, puisque la forme humaine et celle des autres objets doivent être représentées pour manifester la nature intime de l'esprit.

En troisième lieu, il s'agit de montrer, de la même manière, quelle est le mode de conception et de représentation artistiques, qui convient aux différents caractères du sujet et aux formes diverses qu'il peut affecter.

1. Du fond romantique de la peinture.

J'ai déjà rappelé, précédemment, que les anciens ont eu d'excellents peintres. Mais, en même temps, j'ai fait remarquer que la mission de la peinture ne peut être remplie que par la manière de concevoir et de sentir qui se développe dans l'art romantique. Cela paraît contradictoire si, quand au fond même, l'on considère que, précisément au plus haut point de perfection de la peinture chrétienne, au temps de Raphaël, de Corrége, de Rubens, etc., les sujets mythologiques ont été employés et représentés, en partie pour eux-mêmes, en partie comme ornements et comme allégories des grands événements, des triomphes, des mariages de princes, etc. Pareille chose à été dite de différentes façons dans ces derniers temps. Ainsi Goëthe, par exemple, a entrepris de refaire les descriptions que Philostrate a données des tableaux de Polygnote, et son imagination poétique a su rafraîchir et rajeunir ce beau sujet si intéressant pour les peintres. Mais si à ces propos vagues on ajoute que les sujets tirés de la mythologie grecque, des anciens récits fabuleux, ou encore des scènes du monde romain, pour lesquelles les Français ont eu, à une certaine époque, une grande prédilection, doivent être saisis et représentés dans le sens et selon l'esprit propre à l'antiquité, nous objecterons, en général, que le passé ne se laisse pas rap-

peler à la vie, et, en particulier, que le caractère spécial de l'antiquité ne s'accommode pas facilement au principe de la peinture. Celle-ci, par conséquent, doit donner à ces sujets un caractère tout différent, leur prêter un autre esprit, un mode de sentir et de concevoir les choses tout autre que celui des anciens, afin de mettre le fond de la représentation en harmonie avec les conditions et le but propre de cet art. Aussi, le cercle des sujets et des situations antiques n'est pas celui que la peinture a traité, dans son développement régulier. Au contraire, elle les a abandonnés comme un élément hétérogène qui a besoin d'être essentiellement renouvelé. Car, ainsi que je l'ai déjà fait observer plusieurs fois, le vrai domaine de la peinture c'est ce qu'elle est capable seule de représenter par la forme visible, en opposition avec la sculpture, la musique et la poésie. Or, c'est la concentration de l'esprit en lui-même, et il est refusé à la sculpture de l'exprimer, tandis que la musique, à son tour, ne peut aller jusqu'à la manifestation extérieure du sentiment, et que la poésie, elle-même, ne donne qu'une image imparfaite de la forme sensible. La peinture, au contraire, est en état de réunir les deux côtés. Elle peut exprimer dans la forme corporelle elle-même ce qu'il y a de plus intime dans l'esprit. Elle doit donc s'emparer, comme de son domaine essentiel, des sujets qui à la profondeur et à la richesse du sentiment joignent l'originalité fortement marquée du caractère et s'offrent sous des

traits nettement dessinés, représenter le sentiment intime en général, et cela dans sa *particularité*, c'est-à-dire, tel que, pour l'exprimer, il faille des événements, des rapports, des situations déterminés. Et encore faut-il que ceux-ci n'apparaissent pas simplement comme explication du caractère individuel, mais que l'originalité de ce dernier s'y montre profondément gravée et implantée dans l'ame et la physionomie mêmes, qu'elle pénètre la forme extérieure tout entière.

Or, pour l'expression du sentiment intime, l'indépendance idéale et l'espèce de grandeur qui caractérisent le classique, ne sont pas nécessaires. Dans l'idéal classique, l'individualité reste dans un accord immédiat avec l'idée qui fait le fond et la base de son existence spirituelle, et en même temps avec la forme sensible ou corporelle qui la manifeste. De même, pour la représentation du sentiment, la sérénité naturelle aux conceptions grecques, la jouissance, la félicité absorbée en soi, ne suffisent pas. Il est nécessaire à la vraie profondeur et à la nature intime de l'esprit que l'ame façonne ses sentiments, ses facultés, toute sa vie intérieure, qu'elle ait surmonté beaucoup d'obstacles, beaucoup lutté et beaucoup souffert, connu les angoisses du cœur et les tortures morales, tout en maintenant son intégrité et en restant fidèle à elle-même. Les anciens nous représentent, il est vrai, aussi, dans le mythe d'Hercule, un héros qui, après plusieurs rudes épreuves, est mis au

rang des dieux, et là jouit du repos et de de la félicité. Mais les travaux d'Hercule ne sont que des travaux physiques. La félicité qui lui est accordée en récompense n'est qu'un repos silencieux, et l'ancienne prophétie qui annonce que par lui doit finir le règne de Jupiter, lui le héros par excellence, il ne l'a pas accomplie. Le règne de ces dieux indépendants ne cesse que quand l'homme, au lieu de dragons, ou de l'hydre de Lerne, dompte les dragons et les serpents de son propre cœur, amollit sa dureté et humilie l'orgueil de sa volonté. C'est seulement par là que la sérénité naturelle de l'ame passe à une sérénité plus haute, celle de l'esprit, qui succède à la lutte et aux déchirements intérieurs, et atteint, par l'effort et le sacrifice, à une paix infinie. En un mot, il faut que le sentiment de la sérénité et du bonheur soit glorifié et élevé jusqu'a la sainteté. Car, autrement, le bonheur et la félicité conservent encore un rapport physique avec les objets et les situations extérieurs. Dans la sainteté, au contraire, les plaisirs relatifs à l'existence extérieure sont rejetés; le bonheur réside tout entier dans la jouissance intérieure de l'ame. La sainteté est un bonheur conquis, et qui se justifie par cela seul. C'est la sérénité de la victoire, le sentiment de l'ame qui a effacé en soi le sensible, le fini, et par là s'est délivrée des soins qui veillent toujours et guettent le moment de la ressaisir. L'ame est sainte qui, à la vérité, est entrée dans une vie de

combats et de souffrances, mais en est sortie triomphante

Si nous demandons maintenant ce que peut être le véritable *idéal* dans cet ordre de sujets, c'est la réconciliation de l'ame avec Dieu, qui, dans sa manifestation humaine, a lui-même parcouru le chemin de la souffrance. La vraie profondeur du sentiment n'existe que dans la religion, dans la paix intérieure de l'ame qui jouit de soi, mais n'est véritablement satisfaite qu'autant qu'elle s'est recueillie en elle-même, a brisé son cœur terrestre, s'est élevée au-dessus de l'existence simplement naturelle et finie, et, dans cette élévation, s'est procuré la satisfaction intime, la paix profonde et l'harmonie en Dieu et avec Dieu. L'ame se veut telle qu'elle est dans son existence particulière, mais elle se veut dans un autre. Elle s'abandonne, par conséquent, en présence de Dieu, mais pour se retrouver et jouir d'elle-même en lui. Tel est le caractère de l'*amour*. La satisfaction intime, dans sa vérité, c'est l'amour sans désirs, l'amour religieux qui procure à l'esprit l'harmonie, la paix, le bonheur. Ce n'est pas la jouissance et la joie de l'amour qui s'adresse à un objet réel et vivant; c'est un amour sans passion, que dis-je, sans inclination; c'est une tendance générale de l'ame, un amour qui est une sorte de mort à la nature. Tout rapport réel, tout lien terrestre, toute relation de l'homme à l'homme disparaissent comme quelque

chose de passager et d'imparfait, qui porte en soi le défaut inhérent à l'existence temporelle et finie, engage ainsi l'ame à s'élever dans une autre région où elle doit trouver cette paix sans désir, sans aspiration, et goûter les jouissances du véritable amour.

Ce trait constitue l'idéal plein d'ame, de profondeur intime et d'élévation qui, maintenant, apparaît à la place de la grandeur silencieuse et de l'indépendance de l'idéal antique. Aux dieux de l'idéal classique ne manque pas, il est vrai, un certain air de tristesse, l'idée du destin, qui revêt l'apparence d'une froide nécessité dans ces figures sereines. Celles-ci, néanmoins, dans leur divinité indépendante et leur fière liberté, restent sûres de leur grandeur simple et de leur puissance. Mais une pareille liberté n'est pas la liberté de l'amour. Celle-ci est pleine d'ame et de sensibilité, puisqu'elle réside dans le rapport de l'ame à l'ame, de l'esprit à l'esprit. Ce sentiment intime et profond allume au fond du cœur le rayon de la félicité. C'est un amour qui, dans la souffrance et la plus haute privation, ne se sent pas seulement, en quelque sorte, consolé ou indifférent; plus l'homme souffre profondément, plus profondément aussi il trouve et montre, dans la souffrance, le sentiment et la sécurité de l'amour, la certitude d'un triomphe absolu. Dans les figures idéales des anciens, au contraire, nous ne voyons bien, indépendamment de ce trait de silencieuse tristesse dont nous avons parlé, que l'expression de

la douleur chez de nobles natures, comme dans la Niobé, par exemple, et dans le Laocoon. Ils ne s'abandonnent pas à des cris ou au désespoir; ils se conservent grands et magnanimes. Mais ce maintien de leur dignité reste quelque chose de vide en soi. Après la douleur et la souffrance il n'y a rien, et à la place de l'harmonie, de la satisfaction, doit apparaître une froide résignation, dans laquelle l'individu, sans se replier sur lui-même, abandonne ce qu'il devait conserver. Il ne se donne pas même la peine d'écraser ce qui est vil; aucune fureur, aucun mépris, aucun dégoût ne se trahissent en lui. La hauteur de l'individualité n'est, cependant, qu'une raide immobilité. Il supporte ainsi impassiblement le destin. C'est un état dans lequel la douleur, la noblesse de l'ame n'apparaissent pas conciliées. L'expression de la félicité et de la liberté n'existe, pour la première fois, que dans l'art romantique.

Maintenant, cette harmonie intime, cette satisfaction profonde, est, de sa nature, concrètement spirituelle; car elle réside dans la conscience de l'ame qui, dans une autre, se sait une avec elle-même. Dès-lors, quand le sujet représenté doit être parfait, deux côtés sont nécessaires. L'amour, en effet, exige le dédoublement de la personnalité spirituelle. Il suppose deux personnes indépendantes qui, néanmoins, ont le sentiment de leur unité. A cette unité cependant est toujours inhérent le côté *négatif*. L'amour, en effet, appartient à la subjectivité. Or, le sujet,

c'est ce cœur qui existe pour lui-même et qui, pour aimer, doit renoncer à lui-même, faire l'abandon de soi, sacrifier le point dédaigneux de sa personnalité. Ce sacrifice constitue ce qu'il y a de *touchant* dans l'amour, qui ne vit et ne jouit de lui-même que dans cet abandon. Si donc l'homme, se retrouve dans cet abandon, si dans la perte de son indépendance, il acquiert précisément la jouissance *affirmative* de lui-même, il n'en est pas moins vrai que, dans la conscience de cette union et de la félicité supérieure qu'elle procure, le côté négatif subsiste toujours; mais c'est moins le sentiment du sacrifice que celui d'un bonheur non mérité; il se sent, malgré tout, indépendant et en harmonie avec lui-même. Ce qui émeut, c'est le sentiment de la contradiction dialectique, qui consiste à avoir abandonné sa personnalité et à être néanmoins indépendant, contradiction qui s'offre dans l'amour et qui, en lui, est éternellement résolue.

Quant à ce qui concerne la personnalité *humaine* proprement dite, dans cette harmonie intime, l'amour qui seul rend heureux, qui, en soi, fait goûter le ciel, élève l'ame au-dessus du temporel et de l'individualité du caractère. Déjà les divinités idéales de la sculpture, ainsi que nous l'avons remarqué, se confondent les unes dans les autres; mais, comme elle ne sont pas complètement dérobées à ce qui fait le fond et le développement de l'existence individuelle, simple et immédiate, cette individualité reste tou-

jours la forme essentielle de la représentation. Au contraire, dans le pur rayon de la félicité qui pénètre l'amour divin, l'individualité a disparu. Devant Dieu tous les hommes sont égaux, ou plutôt la sainteté les rend réellement égaux. De sorte que c'est uniquement la concentration de l'amour telle que nous l'avons décrite, qu'il s'agit d'exprimer et qui, en même temps, n'a pas besoin du bonheur de tel ou tel individu pris en particulier. Sans doute, l'amour religieux réclame aussi des individus déterminés, qui, en dehors de ce sentiment, se développent dans un autre cercle d'existence; mais alors il perd quelque chose de sa profondeur mystique et s'écarte du pur idéal. Il ne trouve pas, d'ailleurs, dans les diversités originales du caractère et du talent, dans leurs relations et les accidents de leur destinée, sa vraie manifestation et sa réalité; il doit plutôt dominer tout cela.

Ainsi, on entend répéter de nos jours que, soit dans l'éducation, soit dans le choix des vocations, il faut surtout faire attention à la diversité des caractères; d'où dérive également ce principe, que les individus doivent être traités différemment et que chacun a le droit se conduire à sa guise. Cette façon de penser est tout-à-fait en opposition avec l'amour religieux dans lequel s'effacent de pareilles diversités. Toutefois, le caractère individuel, précisément parce qu'il est la chose non essentielle, qui d'ailleurs ne s'efface pas complètement, même dans le règne spirituel et céleste de l'amour, présente ici une plus grande détermination,

puisque, conformément au principe de l'art romantique, il est libre et se marque d'une empreinte d'autant plus forte que l'art n'a pas pour loi suprême la beauté classique, l'harmonieuse fusion de la vitalité sensible, de la particularité finie avec le principe spirituel et le fond religieux. Cependant le caractéristique ne peut et ne doit pas troubler cette paix profonde de l'amour. Celui-ci, de son côté, ne doit pas lui être comme subordonné; mais en être indépendant, puisqu'il constitue en soi le véritable idéal spirituel, libre et absolu.

Le centre idéal, ce qui fait le fond principal du domaine religieux, ainsi que nous l'avons déjà exposé en traitant de l'art romantique, c'est l'amour satisfait, en harmonie parfaite avec lui-même. Et son objet, dans la peinture, ne doit pas simplement, résider dans un monde invisible, puisqu'elle est appelée à représenter le principe spirituel, réel et présent sous la forme humaine. Nous pouvons, d'après cela, désigner la *Sainte famille*, et en particulier l'amour de la Vierge pour son fils, comme le sujet idéal absolument conforme à cette idée, dans ce cercle. Mais en deçà et au-delà de ce centre, se développe encore une autre matière plus vaste, quoique, sous plusieurs rapports, en soi moins parfaite pour la peinture. Nous pouvons distribuer l'ensemble de ces sujets de la manière suivante :

Le premier de ces sujets, c'est l'objet même de l'amour dans sa généralité simple et son unité inaltérable avec lui-même : *Dieu le père*. Ici, cependant, la

peinture, lorsqu'elle veut représenter Dieu le père comme le conçoit la foi chrétienne, a de grandes difficultés à surmonter. Le père des dieux et des hommes, comme personnage individuel, a été épuisé dans Jupiter. Ce qui, au contraire, manque au Dieu le père chrétien, c'est l'individualité humaine, sous les traits de laquelle la peinture peut seulement reproduire le spirituel. Ensuite, pris en lui-même, Dieu le père, est, à la vérité, une personne spirituelle avec les attributs de la toute-puissance, de la plus haute sagesse, etc.; mais elle reste en même temps privée de forme, comme une abstraction de la pensée. Or, la peinture ne peut éviter l'anthropomorphisme. Elle doit, par conséquent, lui donner les traits de la figure humaine. Mais, quelque générale, quelque sublime qu'elle se maintienne, quelles que soient la profondeur et la puissance empreinte dans ses traits, il n'en naîtra toujours qu'un personnage humain plus ou moins sérieux; ce qui ne répond toujours qu'imparfaitement à l'idée de Dieu le père. Parmi les anciens peintres flamands, par exemple, Van-Eyck, a atteint, dans son Dieu le père, sur le tableau du maître-autel, à Gand, la perfection qui pouvait être produite dans ce genre. C'est une œuvre que l'on peut mettre à côté du Jupiter olympien. Néanmoins, quelque parfait que soit ce tableau par l'expression de l'éternel repos, de la grandeur, de la puissance, de la dignité, etc., et bien que, pour la conception et l'exécution, il soit aussi profond et aussi sublime qu'il

pouvait être, il reste cependant là, pour notre imagination, quelque chose qni ne nous satisfait pas. Car, ce qui est représenté comme Dieu le père, c'est-à-dire un être à la fois Dieu et homme, c'est uniquement Dieu le fils, le Christ. En lui seulement nous voyons ce moment de l'individualité du Dieu fait homme, comme un moment de la manifestation divine ; et, de plus, celle-ci n'apparaît pas comme une simple forme naïve, créée par l'imagination, ainsi que pour les dieux grecs; c'est la manifestation même de la divinité, l'événement capital qui contient le sens de l'histoire entière.

L'objet essentiel de l'amour, dans la peinture, sera donc le *Christ*. Avec lui, l'art entre, en quelque sorte, dans la sphère humaine, qui, d'ailleurs, se développe encore dans un cercle plus étendu : dans la représentation de la Vierge, de Saint-Joseph, de Saint-Jean, des disciples, etc., et même du peuple, dont une partie suit le Sauveur, et l'autre l'insulte dans ses souffrances.

Mais ici revient la difficulté, tant de fois signalée, lorsque le Christ, comme cela est arrivé dans les figures en buste analogues aux portraits, doit être saisi et représenté dans ses traits généraux. Je dois avouer que, pour moi du moins, les têtes de Christ que j'ai vues, celles des Carraches, et surtout la célèbre tête de Van Eyck, autrefois dans la collection de Solly, maintenant au Musée de Berlin, et celle de Hemling, chez les frères Boisserée, aujourd'hui à Munich, ne m'ont

pas produit toute la satisfaction que je devais en attendre. Celle de Van Eyck est, à la vérité, dans la forme, le front, la couleur, dans toute la conception, pleine de grandeur; mais la bouche et l'œil n'expriment rien au-dessus de l'humain. L'expression est plutôt celle d'un sérieux fixe, et cela est encore augmenté par le caractère typique de la forme et de la séparation des cheveux. Si, au contraire, de pareilles têtes se rapprochent, dans l'expression et les traits, de l'individualité humaine, et qu'alors elles affectent, en même temps, l'aménité, la grâce, la douceur, elles perdent facilement de la profondeur et de la puissance d'expression. Mais ce qui leur convient le moins, comme je l'ai fait voir précédemment, c'est la beauté de la forme grecque.

Par conséquent, une manière plus convenable de prendre le Christ pour objet de tableaux, c'est de le représenter dans les situations de sa vie réelle. Cependant, il est, sous ce rapport, une distinction qu'il ne faut pas oublier. D'abord, dans l'histoire de la vie du Christ, la personnalité humaine, dans le Dieu, est un moment essentiel. Le Christ est une des personnes divines; mais il est aussi un homme réel, c'est à ce titre qu'il est descendu parmi les hommes; il ne peut donc être représenté que sous les traits et le mode de manifestation qui conviennent à l'homme. Mais, d'un autre côté, il n'est pas seulement un homme individuel, il est aussi complètement dieu. Or, dans de telles situations où la divinité doit dominer l'indivi-

dualité humaine, la peinture se trouve en présence d'une nouvelle difficulté. La profondeur de l'idée commence à dépasser ses moyens. Dans la plupart des cas où le Christ enseigne, par exemple, l'art ne peut aller plus loin que de le représenter comme l'homme le plus noble, le plus digne, le plus sage, en quelque sorte, comme Pythagore ou tout autre sage dans l'Ecole d'Athènes, de Raphaël. Aussi, un expédient principal qu'emploie la peinture, consiste à faire en sorte que la divinité du Christ se manifeste par la comparaison avec ce qui l'entoure. Tantôt c'est le contraste avec le péché, le repentir, la pénitence ou la bassesse, la méchanceté des hommes; tantôt, à l'inverse, ce sont des adorateurs, qui, par leurs prières adressées à leur semblable, là présent sous les mêmes traits qu'eux, l'enlèvent à l'existence immédiate, et nous le font voir dans le ciel de l'esprit. En même temps, nous voyons qu'il n'apparaît pas seulement comme Dieu. Cette forme ordinaire, naturelle, non idéale, nous montre que, comme esprit, il est essentiellement présent dans l'humanité, dans l'Église où se réfléchit sa divinité. Et ce reflet spirituel ne devra pas nous apparaître comme si la présence de Dieu dans l'humanité n'était qu'un simple accident, une forme ou une manifestation extérieure; son existence spirituelle dans la conscience humaine devra nous paraître essentielle à l'existence spirituelle de Dieu même. Un pareil mode de représentation conviendra surtout lorsque le Christ nous

sera montré comme homme, prêchant sa doctrine, ou ressuscité, ou glorifié et montant au ciel. En effet, dans de telles situations, les moyens de la peinture, la forme humaine et les couleurs, la face, le regard de l'œil, ne sont pas en eux-mêmes suffisants pour exprimer parfaitement ce qui est dans le Christ. Ici, au moins, la beauté antique des formes ne peut suffire. En particulier, la résurrection, la transfiguration et l'ascension, comme, en général, toutes les scènes de la vie du Christ, où, après le crucifiement et la mort, il a été précisément enlevé à l'existence ordinaire et naturelle, et où il est en voie de retourner à son père, exigent, dans le Christ même, une expression de la divinité trop élevée pour que la peinture puisse la lui donner parfaitement. Car le moyen propre par lequel elle est obligée de représenter la personnalité humaine, empreinte dans ses traits extérieurs, doit s'effacer et se transfigurer en une pure lumière.

Aussi les situations de la vie du Christ où il n'apparaît pas encore dans sa parfaite spiritualité, ou bien encore, où la divinité est voilée, rabaissée, dans les moments de la négation, sont plus avantageuses et répondent mieux à leur but. C'est ce qui a lieu dans *l'Enfance du Christ* et dans l'histoire de la *Passion*.

Que le Christ soit *enfant*, cela est d'abord conforme à la croyance religieuse. Il est le dieu qui s'est fait homme; par conséquent, il parcourt toutes les phases de la vie humaine. Ensuite, de ce qu'il est repré-

senté comme enfant, résulte par le fait même, qu'il ne peut montrer déjà clairement tout ce qui est en lui. Ici donc, la peinture a l'incalculable avantage de pouvoir faire reluire, à travers la naïveté et l'innocence de l'enfance, une grandeur et une élévation spirituelles, qui déjà gagnent, en partie, à ce contraste; tandis que, d'un autre côté, par cela même qu'elles appartiennent à un enfant, on doit y exiger cette profondeur et cette sublimité à un dégré infiniment moindre que dans le Christ homme, dans le docteur, le souverain juge de la terre, etc. Ainsi, les Enfants-Jésus de Raphaël, particulièrement celui de la madone Sixtine, à Dresde, sont de la plus belle expression enfantine; et, cependant, il se revèle en eux quelque chose qui s'élève au-dessus de la simple innocence de l'enfant. Ici, de cette façon, le divin nous apparaît sous cette jeune enveloppe, ainsi que l'extension de cette divinité à une manifestation infinie; tandis qu'en même temps, la forme enfantine nous explique pourquoi une telle manifestation n'est pas encore parfaite. Dans les madones de Van Eyck, au contraire, l'Enfant-Jésus est toujours ce qu'il y a de moins satisfaisant. C'est un nouveau né, ordinairement avec une attitude raide et d'une forme manquée. On veut voir là un dessein du peintre, quelque chose d'allégorique: s'il n'est pas beau, c'est, dit-on, que la beauté du Christ n'est pas ce que l'on adore, mais le Christ comme tel. Mais une telle considération ne doit pas entrer dans l'art, et les Enfants-

Jésus de Raphaël, sont, sous ce rapport, bien supérieurs.

Un sujet non moins conforme au but de l'art est l'histoire de la *Passion* : le Christ bafoué, couronné d'épines, *l'Ecce homo*, le sauveur portant sa croix, le crucifiement, la descente de croix, la mise au tombeau, etc. Car ici c'est précisément la divinité dans l'abaissement de sa puissance, de sa sagesse infinie, en opposition avec son triomphe, qui fait le sujet de la représentation. Or, non seulement l'art est encore capable de le représenter, mais, en même temps, il offre, à l'originalité de la conception une vaste carrière, où elle peut se déployer sans se perdre dans le fantastique. C'est Dieu qui souffre en tant qu'il est homme et s'est soumis à la condition mortelle. La souffrance qui apparaît comme souffrance humaine au-dessus de la destinée humaine, sort, il est vrai des limites naturelles; c'est le sentiment d'un mal infini; mais elle se manifeste toujours sous les traits de la figure humaine. Toutefois, comme c'est Dieu qui souffre, il se révèle un adoucissement, un amoindrissement de la souffrance qui ne peut aller jusqu'à l'expression des tortures extérieures, jusqu'aux déchirements et jusqu'à l'horrible. Cette expression des souffrances de l'ame est, particulièrement chez les maîtres italiens, une création tout à fait originale. Le sérieux de la douleur n'est que dans la partie inférieure du visage. Ce ne sont pas, comme dans le Laocoon, des contractions des muscles, qui pourraient signifier des cris;

mais, dans les yeux et le front, ondulent et se balancent comme les vagues et les flots de la douleur de l'ame. Les gouttes de sueur trahissent les tourments intérieurs. En même temps, sur le front, là où la voûte osseuse détermine la forme principale, et précisément dans le point où le nez et le front se réunissent, là enfin où le sens intérieur, la nature spirituelle se concentre et se manifeste, il n'y a qu'un petit nombre de plis de la peau et des muscles, incapables d'ailleurs d'aucune grande contorsion, qui laissent apparaître cette souffrance, à la fois contenue et infiniment concentrée. Je me rappelle, en particulier, une tête, dans la galerie de Schleisheim, pour laquelle le peintre (je crois Guido Reni), (comme d'autres maîtres après lui dans de semblales représentations), a trouvé un coloris tout particulier qui n'appartient pas à la couleur humaine. Ils avaient à représenter la nuit de l'esprit, et ils se créèrent ici une teinte qui répondait supérieurement à cette sombre tempête, à ces nuages noirs qui voilent la face de l'esprit, mais qui sont, en même temps, contenus par le front d'airain de la nature divine.

J'ai déjà indiqué, comme le sujet le plus parfait, l'*amour satisfait* en soi, dont l'objet n'est pas un être spirituel invisible, mais un objet présent et visible. Nous avons alors l'amour lui-même et son objet sous les yeux. La forme la plus haute, le véritable type de cet amour, c'est l'*amour maternel de la Vierge* pour le Christ, l'amour de la mère par excellence, de celle

qui a enfanté et porté dans ses bras le Sauveur du monde. Tel est le plus beau sujet auquel se soit élevé l'art chrétien, en général, et principalement la peinture, dans son cercle religieux.

L'amour qui a pour objet Dieu, et en particulier le Christ, qui est assis à la droite de Dieu, est d'une nature toute spirituelle. Son objet n'est visible que pour les yeux de l'ame. Là, il ne s'agit pas de ce dédoublement de soi-même qui caractérise l'amour, ni d'un lien naturel qui unit celui qui aime et l'objet aimé. D'ailleurs, tout autre amour est plus ou moins accidentel. L'inclination eût pu ne pas naître. Ensuite ceux qui s'aiment : les amants, les frères et les sœurs, le père et les enfants, ont, en-dehors de ces rapports, d'autres fins, d'autres devoirs qui les sollicitent. Le père, les frères, doivent se consacrer au monde, à l'État, à l'industrie, à la guerre, en un mot, aux intérêts généraux. La sœur devient épouse et mère, etc. Il en est autrement de l'amour maternel. Ici, en général, l'amour pour l'enfant n'a déjà rien d'accidentel; ce n'est pas un simple moment, c'est la plus haute destination terrestre de la femme. Son caractère naturel et sa plus sainte vocation se trouvent ici confondus. De plus, si, dans l'amour maternel, chez les autres mères, la mère voit et sent en même temps son époux et son union la plus intime avec lui, ce côté disparaît aussi dans l'amour de Marie pour son enfant. Car le sentiment qu'elle éprouve n'a rien de commun avec l'amour conjugal qui s'adresse

à un homme. Au contraire, son rapport avec Joseph a plutôt un caractère fraternel; et, de la part de Joseph, c'est un sentiment de mystérieux respect, en présence de l'enfant qui est de Dieu et de Marie. Ainsi, l'amour religieux, sous sa forme humaine la plus profonde, ce n'est pas dans le Christ souffrant, ou ressuscité, ou vivant au milieu de ses amis, qu'il s'offre à nos regards; mais, dans le cœur de la femme, dans Marie. Son ame tout entière, toute son existence, est l'amour humain pour le fils qu'elle nomme *son* fils. C'est, en même temps, le saint respect, l'adoration, l'amour pour Dieu, avec lequel elle se sent ne faire qu'un. Elle est humble devant Dieu, et cependant elle a le sentiment infini d'être la seule qui ait été bénie entre toutes les femmes. En elle-même, elle n'est rien, mais dans son fils, dans Dieu, elle est parfaite; en lui, pauvre dans une étable, ou, reine du ciel, elle est satisfaite et heureuse, sans passion ni désir, sans autre besoin, sans autre but que d'avoir et de conserver ce qu'elle possède.

Or, la représentation de cet amour renferme un vaste champ de sujets religieux. L'Annonciation, la Visitation, la Naissance, la Fuite en Egypte, etc., s'y rattachent; ensuite, dans le cours plus avancé de la vie du Christ, les disciples et les saintes femmes qui le suivent, et dans lesquels l'amour pour Dieu est plus ou moins un rapport personnel. C'est l'amour pour le Sauveur vivant et présent au milieu d'eux, comme homme réel. Il en est de même de l'a-

mour des anges qui, à la Naissance et dans plusieurs autres scènes, sont prosternés en adoration devant le Christ, plongés dans une méditation sérieuse, ou pénétrés d'une joie innocente et sereine. Dans toutes ces situations, la peinture, en particulier, représente la paix et la parfaite satisfaction de l'amour.

Mais cette paix est suivie de douleurs d'autant plus profondes. Marie voit le Christ porter sa croix; elle le voit souffrir et mourir sur la croix, en descendre et être mis dans le tombeau. Nulles souffrances ne sont à comparer aux siennes. Cependant, au milieu de telles angoisses, on chercherait vainement cette raideur immobile que peut produire la douleur, ou la simple résignation, ou enfin des plaintes contre l'injustice du sort; de sorte qu'ici la comparaison avec la douleur de Niobé offre une différence caractéristique.

Niobé aussi a perdu tous ses enfants; elle conserve simplement de la grandeur et une inaltérable beauté. Ce qui se maintient en elle, c'est le côté extérieur de l'existence; c'est, dans cette infortunée, la beauté devenue sa nature même et qui s'identifie avec son être tout entier. Cette individualité visible reste, dans sa beauté, ce qu'elle était; mais son intérieur, son cœur, ont perdu le fond entier de son amour, de son ame. Son individualité et sa beauté ne peuvent que se pétrifier. La douleur de Marie a un tout autre caractère. Elle ne reste point insensible, elle sent le glaive qui traverse son ame. Son cœur est brisé, mais non

pétrifié. Elle n'avait pas seulement l'amour; l'amour c'est elle-même, et il remplit son ame entière. C'est le sentiment intérieur dans toute son indépendendance et sa réalité, qui conserve toujours le fond et l'essence absolue de ce qu'il perd. Aussi la perte de l'objet aimé ne lui enlève pas la paix de l'amour. Son cœur est brisé, mais la substance de son cœur, de son ame, apparaît dans une vitalité qui subsiste à travers ses plus ineffables souffrances. Or, c'est là quelque chose d'infiniment plus élevé. C'est la beauté vivante de l'ame, en opposition avec la beauté abstraite du corps, qui reste inaltérable dans la mort, mais est pétrifiée.

Un dernier sujet qui se rapporte à la Vierge, est sa *Mort* et son *Assomption*. La mort de Marie, où elle retrouve le charme de la jeunesse, a été heureusement représentée, particulièrement par Schorreel. Ce maître a donné à la Vierge l'expression du somnanbulisme, l'immobilité et l'aveuglement de la mort à l'extérieur, tandis que l'esprit qui perce à travers tous les traits, se retrouve d'un autre côté et offre l'image de la félicité.

Au cercle de sujets qui nous montrent Dieu présent dans sa vie réelle, avec sa mère et ses disciples, ses souffrances et sa glorification, s'ajoute maintenant, en troisième lieu, l'*humanité*, la conscience humaine, qui se fait de Dieu et spécialement des actes de son histoire, l'objet de son amour, et s'attache, non aux choses terrestres mais à ce qui est éternel. Ici s'offrent encore trois côtés qui peuvent être representés : 1° le.

recueillement; 2° la *pénitence* et la *conversion*, qui reproduisent intérieurement et à l'extérieur, la vie du Christ dans la vie humaine; 3° enfin, la *glorification* et la sainteté de l'ame purifiée.

En ce qui regarde d'abord le recueillement, son caractère essentiel est l'*adoration*. Cette situation est d'abord l'humilité, l'abandon de soi, la paix cherchée dans Dieu. C'est ensuite, la *prière*, non comme supplication, mais comme véritable prière. Entre supplier et prier il y a, en effet, une étroite analogie; car, la prière peut aussi être une demande. Cependant, ce qui caractérise la demande proprement dite, c'est qu'elle est *intéressée*. Elle s'adresse à celui qui possède quelque chose qu'il m'est essentiel d'obtenir; elle a pour but de le rendre favorable, de lui fléchir le cœur, d'exciter son amour et sa sympathie pour moi. Or, ce que je sens dans mes prières, c'est le désir de quelque chose qu'un autre doit perdre afin que je le possède. Lui doit m'aimer afin que mon amour pour moi-même soit satisfait, que mon utilité, mon bien soient accomplis. Moi, au contraire, je ne donne rien, si ce n'est ce que renferme la reconnaissance, savoir le sentiment que celui qui m'accorde est au-dessus de moi. Or, telle n'est point la véritable prière; elle est une élévation de l'ame vers Dieu, qui est l'amour en soi et pour soi. Elle n'a rien d'intéressé. Le recueillement se suffit à lui-même, et la prière trouve en elle-même sa félicité. Car, bien que la prière puisse se rapporter à quelque chose de déterminé, ce

n'est pas cet objet particulier qu'elle doit proprement exprimer. L'essentiel est la certitude d'être exaucé en général et non dans ce qui concerne cet objet particulier; c'est la confiance absolue que Dieu nous accordera ce qui nous est le plus avantageux. Sous ce rapport, la prière elle-même est la satisfaction, la jouissance, le sentiment et la conscience expresse de l'amour éternel, qui non seulement perce comme rayon de la glorification, à travers les figures et les situations, mais constitue en soi la situation même et le fond de la représentation. Le pape Sixte-Quint, par exemple, dans le tableau de Raphaël qui porte son nom, sainte Barbe, dans le même tableau, nous offrent ce genre d'adoration. Il en est de même des innombrables adorations de ce peintre, et des saints en prières, de Saint-François, par exemple, aux pieds de la croix, où, au lieu des angoisses, du trouble et des incertitudes des disciples, l'amour et l'adoration de Dieu, la prière mystique ont été choisis pour sujet. Ce sont particulièrement, dans les anciennes époques de la peinture, des figures ordinairement vénérables, sur lesquelles les années et les souffrances ont laissé des traces profondes, et qui sont exécutées dans le genre des portraits. On voit que ce sont des ames plongées dans le recueillement; que chez ces pieux personnages, l'adoration n'est pas l'occupation du moment; qu'entrés de bonne heure dans la voie de la spiritualité et de la sainteté, toute leur vie, leurs pensées, leurs désirs et leur volonté se résument dans la prière, et

bien qu'ils aient l'air de portraits, leur expression ne renferme rien autre chose que la confiance en Dieu, de cette paix de l'amour divin. Cependant, il en est déjà autrement chez les anciens maîtres allemands et flamands. Le sujet du tableau de la cathédrale de Cologne, par exemple, c'est l'Adoration des Rois Mages, et la patronne de Cologne. (C'était aussi un sujet de prédilection dans l'école de Van-Eyck.) Or, ici, les figures en prières sont souvent des personnages connus, des princes; c'est ainsi, par exemple, que dans la fameuse Adoration que l'on voit chez les frères Boisserée, et qui est donnée pour être un ouvrage de Van-Eyck, on a voulu reconnaître le roi Philippe de Bourgogne et Charles-le-Hardi. On voit, à l'aspect de ces figures, qu'elles sont encore autre chose que ce qu'elles annoncent, qu'elles ne viennent, en quelque sorte, à la messe que le dimanche ou de grand matin, que le reste de la semaine ou de la journée, elles vaquent à d'autres affaires. En particulier, dans les tableaux flamands ou allemands, ce sont les donataires, de pieux chevaliers, des mères de famille pleines de dévotion, avec leurs fils et leurs filles. Elles ressemblent à Marthe qui va et vient dans la maison, s'occupe aussi des soins matériels, et non à Marie qui a choisi la meilleure part. Leur piété ne manque pas, il est vrai, de profondeur mystique et de sentiment; mais ce n'est pas le chant de l'amour, qui, chez les autres, s'exhale de l'ame tout entière, et n'est ni une sim-

ple élévation, ni une prière ou une action de grâces pour une faveur obtenue, mais toute leur vie, comme le chant est la vie du rossignol.

Un caractère qui, en général, dans ces tableaux, distingue les saints ou les adorateurs des pieux membres de l'église chrétienne dans leur vie positive, c'est que les premiers, particulièrement dans les peintures italiennes, montrent dans l'expression de leur piété, une parfaite harmonie de l'extérieur avec l'intérieur. Le sentiment dont l'ame est remplie, remplit aussi toutes les formes et les traits de la personne, qui alors n'expriment rien d'opposé à ce sentiment du cœur, rien même de différent. Or, cette correspondance ne s'offre jamais dans la réalité. Un enfant qui pleure, par exemple, surtout s'il commence à pleurer, indépendamment de ce que nous savons que sa douleur n'est pas sérieuse, nous excite souvent à rire à cause des grimaces qui accompagnent ses larmes. De même, les personnes âgées, lorsqu'elles veulent rire, se décomposent la figure, parce que leurs traits sont trop fixes, trop froids et trop durs pour se prêter à un rire naturel, facile et bienveillant. La peinture doit éviter ce désaccord entre le sentiment et les formes sensibles par lesquelles la piété s'exprime. Elle doit, autant que possible, mettre en harmonie l'intérieur et l'extérieur; ce que les Italiens ont fait dans la plus parfaite mesure; les Allemands et les Hollandais moins bien, parce qu'à leurs

représentations ils mêlaient quelque chose du portrait.

J'ajouterai encore ici une remarque moins directe, c'est que ce pieux recueillement de l'ame ne doit pas être une invocation inquiète dans un danger physique ou dans les misères de l'ame, comme dans les psaumes et plusieurs chants d'église luthériens, ainsi : « Le cerf soupire après les fontaines d'eaux vives, de même mon ame soupire vers toi. » Ce doit être une douce harmonie, non toutefois aussi douce que chez les nonnes, un abandon de l'ame, et une jouissance de cet abandon, une satisfaction intime qui ne demande rien au-delà. Car les tourments de la foi, les angoisses de l'ame saisie d'inquiétude ou d'effroi, ces doutes, ces incertitudes, ces combats intérieurs qui caractérisent une piété hypocondriaque, ne sachant jamais si elle est en péché, si son repentir est vrai, si elle est pénétrée de la grâce, cet abandon de soi, cette absence de caractère qui se trahit par ces anxiétés, n'appartiennent pas à la beauté romantique. Dans le recueillement, le personnage peut, il est vrai, élever en soupirant les yeux vers le ciel. Toutefois, il est plus artistique et plus satisfaisant que le regard soit dirigé vers un objet présent et visible de l'adoration, tel que le Christ, la Vierge, un saint, etc. Il est facile, trop facile même, de donner un haut intérêt à un tableau, par cela seul que la principale figure dirige ses yeux vers le ciel,

et paraît s'élever dans un monde supérieur. Il en est de cela comme d'un moyen commode et souvent employé aujourd'hui, celui de faire de Dieu, de la religion, la base de l'Etat ou de prouver tout par des textes de la Bible, au lieu de s'en rapporter simplement à la raison et à la réalité. Dans Guido Reni, par exemple, cette habitude de donner à ses figures ce regard et cette aspiration vers le ciel est devenue une manière. Ainsi, son Assomption de la Vierge, à Munich, jouit d'une haute célébrité auprès des amis de l'art et des connaisseurs; et sans doute, cet éclat rayonnant de la glorification, le ravissement et la délivrance de l'ame, l'attitude tout entière du corps s'envolant dans le ciel, l'éclat et la beauté de la couleur, sont du plus grand effet. Néanmoins, j'aime mieux la Vierge lorsqu'elle est représentée dans son amour et sa sanctification actuels, les yeux fixés sur le Christ enfant. Cette aspiration, cet essor, ce regard vers le ciel se rapprochent du sentimentalisme moderne.

Le deuxième point, concerne l'introduction de l'élément *négatif* dans le recueillement spirituel de l'amour. Les disciples, les saints, les martyrs doivent parcourir, soit physiquement, soit moralement, ce chemin de la douleur, sur lequel le Christ les a précédés dans l'histoire de la passion.

Ces souffrances sont presque sur la limite de l'art; et la peinture peut être facilement tentée de la franchir, lorsqu'elle prend pour sujet la représentation de la souffrance corporelle, dans la cruauté et l'hor-

reur des supplices, où l'on écorche et l'on rôtit les chairs, ou dans les tourments du crucifiement. Or, cela ne peut lui être permis, s'il est vrai qu'elle ne doit pas sortir de l'idéal spirituel, et cela, non parce que de pareils martyres mis sous les yeux, choquent le sens du beau, ou parce qu'aujourd'hui nous avons les nerfs trop faibles, mais en vertu de ce principe plus élevé, que ce côté sensible n'est pas ce dont il s'agit. L'histoire spirituelle, l'ame, dans ses souffrances propres, celles de l'amour, non la douleur corporelle, en soi, exposée aux regards, mais la douleur provoquée par la douleur d'autrui, ou la douleur excitée par le sentiment de sa propre indignité, tel est le véritable fond de la représentation qui doit être senti et exprimé. Ainsi, la constance des martyrs dans les supplices corporels n'est que le courage qui endure la douleur physique. Mais, dans l'idéal spirituel, l'ame a affaire à elle-même; il s'agit des souffrances de l'ame, des blessures de son amour, de sa pénitence intérieure, de ses tristesses, de son repentir et de sa contrition.

Il y a plus, même dans les tourments, le côté positif ne doit pas manquer. L'ame doit avoir conscience et ne s'occuper que de la réconciliation de l'homme avec Dieu en soi, et par rapport à elle-même; de sorte que cette éternelle rédemption s'accomplisse aussi en elle. C'est de cette manière que nous voyons souvent des pénitents, des martyrs, des religieux, dont l'esprit est tellement absorbé par cette pensée de la ré-

conciliation avec Dieu, qu'après avoir déjà traversé les douleurs du sacrifice et du renoncement, ils désirent recommencer le sacrifice et se soumettre de nouveau aux rigueurs de la pénitence.

Ici, maintenant, on peut prendre un double point de départ. Si, en effet, l'artiste choisit pour personnages, ces naturels gais, pleins de liberté, de sérénité, de résolution, qui savent prendre facilement la vie et les liens qu'elle impose, comme y renoncer avec une égale facilité; à ces caractères s'associent aussi une noblesse naturelle, la grâce, l'enjouement, la liberté, la beauté de la forme. Si, au contraire, ce sont de ces natures opiniâtres, mélancoliques, rudes, étroites, pour en triompher, il faut aussi une rude violence, qui arrache l'esprit aux sens et à la terre, gagne ces cœurs à la religion et au salut. Avec cette dureté de caractère, s'introduisent, dès-lors, la rudesse des formes, l'énergie et la fermeté; les cicatrices des coups qui ont dû être infligés à cette nature rebelle, sont plus visibles, plus profondes, et la beauté des formes est négligée.

En troisième lieu, on peut encore prendre pour sujet immédiat le côté positif de la rédemption, la *glorification* par la douleur, la sainteté obtenue par la pénitence, sujet d'ailleurs où il est facile de s'égarer. —

Tels sont les éléments principaux de l'idéal spirituel absolu, comme constituant le fond essentiel sur lequel s'exerce la peinture romantique. C'est le sujet

de ses œuvres les plus admirées, les plus célébrées ; œuvres immortelles par la profondeur de la pensée qu'ils expriment, et qui, lorsqu'elles satisfont d'ailleurs aux véritables règles de la représentation, nous révèlent le plus haut degré où l'ame puisse parvenir dans sa sanctification, la plus haute spiritualité, la plus grande profondeur du sentiment qu'il soit donné à l'artiste d'offrir à nos regards.

Aprés ce cercle religieux, nous avons encore deux autres domaines à mentionner.

L'extrême opposé du cercle religieux, c'est ce qui, pris en soi, est à-la-fois privé de sentiment et non divin : c'est la nature, et, dans son rapport spécial avec la peinture, la nature comme paysage. Le caractère des objets religieux, tel que nous l'avons indiqué, c'est qu'en eux s'exprime le sentiment le plus profond et le plus intime de l'ame : l'amour s'identifiant avec Dieu, trouvant son repos à ce foyer intérieur. Or, maintenant, cette vie intime a encore un autre aliment; elle peut aussi, dans la nature purement extérieure, trouver un écho qui réponde à l'ame, et, dans les objets physiques, reconnaître des traits qui ont de l'affinité avec l'esprit. Par leur caractère immédiat, il est vrai, des collines, des montagnes, des bois, des vallées, des torrents, des plaines, le soleil, la lune, le ciel étoilé, etc., s'offrent bien comme tels, comme des montagnes, des fleuves ; mais, d'abord,

ces objets ont déjà de l'intérêt en eux-mêmes, en tant que c'est la libre vitalité de la nature qui apparaît en eux, et qui produit une certaine harmonie avec l'ame humaine, comme étant elle-même vivante. En second lieu, les situations particulières des objets portent dans l'ame des dispositions qui correspondent à celles de la nature. L'homme peut sympathiser avec cette vitalité, avec cette voix qui résonne dans son ame, et par là entrer aussi en union intime avec la nature. De même que les Arcadiens parlaient d'un Pan qui, dans la sombre solitude des bois, jetait l'épouvante et l'effroi, de même la nature, avec ses divers aspects et ses paysages, sa douce sérénité, son calme vaporeux, sa fraîcheur au printemps, sa morne immobilité en hiver, son réveil du matin, son repos du soir, nous offre les situations analogues de l'ame. La profondeur calme de la mer, la présence d'une puissance infinie capable de soulever les flots, ont un rapport avec l'ame. De même qu'aussi, dans la tempête, le mugissement et le gonflement des vagues écumantes, qui se brisent et se déchaînent avec fureur, excitent en nous des mouvements sympathiques. Cette sympathie profonde, elle est aussi l'objet de la peinture. Aussi, ne devons-nous pas considérer comme son sujet véritable les objets de la nature en eux-mêmes, dans leur forme et leur disposition purement extérieures, au point qu'elle soit une simple imitation. Son but est de faire vivement ressortir et rehausser la vitalité de la nature, qui perce partout,

et la sympathie caractéristique des modes de cette vitalité avec les sentiments particuliers de l'ame humaine dans les objets des paysages représentés. Cette sympathie profonde est le seul côté riche de sentiment, le seul véritablement expressif, par lequel la nature peut être, non seulement prise pour cadre, mais pour objet propre de la peinture.

Une troisième espèce d'expression sympathique est celle qui se rencontre, en partie, dans des objets insignifiants, détachés de l'ensemble animé d'un paysage, en partie dans les scènes de la vie humaine, qui peuvent nous paraître, non seulement insignifiantes, mais vulgaires et triviales. J'ai déjà, dans d'autres endroits (*Esthét.* 1re part.), cherché à justifier le côté artistique de pareils objets. En ce qui concerne la peinture, je me contenterai d'ajouter à ce qui précède les remarques suivantes.

La peinture ne représente pas seulement le sentiment intérieur, elle le représente *particularisé* en soi. Or, par cela même qu'il a pour caractère la particularité, le sentiment ne reste pas dans le domaine absolu de la religion. Il ne se reflète pas, non plus seulement dans la simple vitalité de la nature, dans les scènes variées que nous offrent ses paysages; il doit se manifester dans les détails comme dans l'ensemble, partout où l'homme, comme être individuel, peut placer son intérêt ou trouver sa satisfaction. Déjà, dans les représentations tirées du cercle religieux, l'art, à mesure qu'il s'élève davantage, prête aussi,

d'autant plus, à ses sujets le caractère terrestre et propre à la vie actuelle, il leur donne la perfection de l'existence mondaine. De sorte que le côté de l'existence sensible devient, par l'art, la chose principale, et l'impression religieuse l'accessoire. Car, la tâche de l'art est aussi de revêtir cet idéal d'une forme terrestre, de représenter sensiblement ce qui échappe aux sens, comme d'actualiser et d'humaniser les objets empruntés aux scènes éloignées du passé.

Au degré où nous sommes, c'est le sentiment intime dans ce qu'il a de plus présent, dans les objets qui nous entourent journellement, dans les choses les plus communes et les plus petites, qui fait le fond de la représentation.

Mais, maintenant, si nous nous demandons ce qui, dans des objets d'ailleurs aussi pauvres et aussi indifférents, constitue, à proprement parler, le côté essentiel et vraiment digne de l'art, c'est encore le principe substantiel des choses qui s'y maintient et s'y fait valoir; c'est la *vitalité* et la gaîté de l'existence libre, malgré la plus grande multiplicité de buts et d'intérêts particuliers. L'homme vit toujours dans l'actuel, au milieu d'objets immédiatement présents. Ce qu'il fait dans chaque moment est quelque chose de particulier, et le bien consiste à s'acquitter de ces occupations, même les plus petites, en y mettant son ame tout entière. Il s'identifie alors avec de telles actions, pour lesquelles il paraît destiné, puisqu'il y met toute l'énergie dont il est capable. Maintenant,

cet accord engendre l'harmonie du sujet avec les manifestations particulières de son activité dans ses situations les plus communes, harmonie qui entretient aussi dans l'ame un sentiment de joie intime, et constitue ici le charme de l'indépendance chez cette existence en soi complète et parfaite dans son genre. Ainsi, l'intérêt que nous prenons à de pareilles représentations ne consiste pas dans les objets eux-mêmes; mais il y a là encore de l'ame, un fond de vitalité, qui déjà, indépendamment de l'objet où il se manifeste, parle à tout esprit dont le sens n'est pas faussé, à toute ame libre, est pour elle un objet de sympathie et de plaisir. Nous ne devons donc pas, en quelque sorte, nous jeter sur la jouissance comme si nous étions conviés à admirer les ouvrages d'art de cette espèce, du point de vue de ce qu'on appelle le *naturel* et de l'imitation de la nature, capable de produire l'illusion. Cette invitation, qui paraît nous mettre l'objet à la main dans de pareilles œuvres, n'est elle-même qu'une illusion. C'est méconnaître le point essentiel. Car l'admiration ici ne peut naître qu'après que l'on a comparé extérieunement l'ouvrage d'art avec une œuvre de la nature; elle ne repose que sur la conformité de la représentation avec un objet déjà donné; tandis qu'ici, le fond essentiel, l'élément artistique, dans la conception et dans l'exécution, c'est l'accord de la chose représentée *avec elle-même*, c'est-à-dire avec la réalité animée en soi. D'après le principe de l'illusion, on peut bien louer, par exemple, les

portraits de Denner. Ce sont, en effet, des imitations de la nature, mais qui ne reproduisent presque nullement la vitalité en elle-même, ce qui est ici l'important. On s'est attaché précisément à représenter les cheveux, les rides et, en général, ce qui, sans doute, n'est pas quelque chose de tout-à fait mort, mais n'est pas non plus l'expression vivante de la physionomie humaine.

D'un autre côté, le plaisir peut s'émousser en nous, par cette réflexion d'une étroite et dédaigneuse raison, que de pareils sujets sont, en effet, trop communs et indignes des hautes pensées qui nous occupent. C'est alors prendre le fond de la représentation précisément par le côté opposé à celui par où l'art vous le présente réellement. Nous transportons, en effet, à de tels objets nos besoins, nos jouissances, notre culture intellectuelle, d'autres fins; c'est-à-dire, que nous les concevons uniquement d'après leur conformité extérieure à ces mêmes fins. De sorte que nos besoins, notre propre intérêt, sont la chose principale; tandis que la vitalité de l'objet lui-même est anéantie. Il n'apparaît plus que comme destiné à servir de simple moyen, ou nous reste entièrement indifférent, parce que nous ne savons quel usage en faire. Un rayon de soleil, qui tombe à travers une porte ouverte dans un appartement où nous entrons, un pays que nous traversons, ou une couturière, une servante que nous voyons diligemment occupées, peuvent être pour nous quelque chose d'indiffé-

rent, parce que nous donnons cours à des pensées ou vaquons à des intérêts bien éloignés de là. Dans ce dialogue avec d'autres objets, ceux qui sont sous nos yeux ne nous disent rien ou n'excitent qu'une attention tout-à-fait passagère, qui ne va pas au-delà de ces jugements vagues : c'est agréable, c'est beau, c'est laid. Ainsi, nous aimons encore bien à voir la gaîté d'une danse rustique, parce que nous la considérons en passant; ou nous nous en éloignons avec dédain, parce que « nous sommes ennemis de tout ce qui est grossier. » Il en est de même de la physionomie des hommes avec lesquels nous sommes en rapport dans la vie humaine, ou que nous rencontrons accidentellement. Notre personnalité et la mobilité de notre caractère sont là perpétuellement mis en jeu. Nous sommes portés à dire ceci ou cela, à l'un ou à l'autre; nous avons à terminer avec cet homme une affaire; nous lui devons des égards; nous pensons telle ou telle chose à son sujet; nous le voyons dans telle ou telle circonstance que nous savons de lui; nous nous conduisons en conséquence dans la conversation; nous gardons le silence sur ceci ou sur cela pour ne pas le blesser; nous ne touchons pas à tel autre point parce qu'il pourrait le prendre mal. Bref, nous avons toujours sous les yeux son histoire, son rang, sa profession, notre conduite obligée ou nos affaires avec lui, et nous restons dans un rapport entièrement pratique, ou dans un état d'indifférence et de distraction que nous ne remarquons même pas.

Or, dans la représentation d'une pareille réalité vivante, l'art change tout à-fait notre point de vue vis-à-vis d'elle. D'abord, il brise tous les liens de la vie pratique qui nous rattachent à l'objet et nous place en face de lui dans un rapport tout à-fait contemplatif. En même temps, il ne nous enlève que mieux notre indifférence; il attire notre attention, qui était occupée ailleurs, sur la situation représentée, situation qui, pour être goûtée, a besoin de rassembler et de concentrer sur soi nos regards. — La sculpture, surtout, détruit naturellement, par ses productions idéales, le rapport pratique du spectateur avec l'objet, puisque son œuvre ne paraît pas appartenir à la réalité. La peinture, au contraire, nous met, d'un côté, tout à-fait en présence du monde au milieu duquel nous vivons. Mais, d'un autre côté, elle brise tous les fils qui nous y retiennent; elle fait taire les besoins, les inclinations, les sympathies ou les antipathies qui nous attirent vers les êtres réels, ou nous en éloignent, en même temps qu'elle rapproche de nous les objets qu'elle nous montre comme ayant leur but en eux-mêmes et jouissant d'une vitalité propre. Ici nous trouvons le contraire de ce que M. de Schlégel exprime d'une manière si prosaïque, à propos de l'histoire de Pygmalion. Selon lui, cette fable indique le retour de l'œuvre d'art parfaite à la vie commune, où il s'agit de l'inclination personnelle et de la jouissance réelle. Ce retour est le contraire de l'éloignement dans

lequel l'œuvre d'art place l'objet vis-à-vis de nos besoins, tandis qu'elle rétablit, en même temps, sa vie propre et indépendante, et le pose en spectacle devant nous.

Mais si, dans ce cercle, l'art rend aux objets auxquels nous ne laissons pas d'ailleurs leur indépendance propre, la liberté qu'ils avaient perdue, il sait aussi immobiliser ceux qui, dans la réalité, n'ont qu'une existence momentanée ; et par-là ils nous force à les contempler pour eux-mêmes. Plus la nature, dans ses organisations et ses mobiles phénomènes, atteint à un haut effet, plus elle ressemble à l'acteur, dont le jeu doit être saisi d'un rapide coup-d'œil. Sous ce rapport, j'ai déjà proclamé, comme un triomphe de l'art sur la réalité, le privilége qu'il a de fixer ce qu'il y a de plus fugitif. Dans la peinture, ce pouvoir de rendre durable ce qui est instantané, s'applique, d'abord, à la vitalité momentanée qui se trouve concentrée dans des situations déterminées ; ensuite, à la magie de l'apparence, dans ses couleurs mobiles et passagères. Une troupe de cavaliers, par exemple, peut changer en un instant dans la manière de se grouper, dans la position de chaque cavalier. Si nous étions là nous-même, nous aurions autre chose à faire qu'à considérer le spectacle animé qu'offrent ces changements. Il nous faudrait monter, descendre, manger, boire, nous reposer, déharnacher les chevaux, les abreuver, leur donner à manger, etc. Ou, si nous étions des spectateurs dans la vie réelle,

nous les regarderions avec un intérêt tout différent. Nous voudrions savoir quels sont ces gens-là, ce qu'ils font, pour quel motif ils voyagent, etc. Le peintre, au contraire, saisit à la dérobée les mouvements les plus rapides, l'expression la plus fugitive du visage, les apparences de couleur les plus instantanées dans cette mobilité; il met tout cela devant nos yeux, simplement dans l'intérêt de cette vitalité de l'apparence qui, sans lui, disparaîtrait sans retour. C'est en particulier le jeu de l'apparence colorée, et non la couleur comme telle, c'est le clair obscur, le relief ou le retrait des objets qui font que la représentation paraît naturelle. Ordinairement, dans les ouvrages d'art, nous faisons moins attention qu'il ne mérite à ce côté que l'art seul nous révèle. En outre, l'artiste, sous ces rapports, emprunte à la nature l'avantage qu'elle a d'entrer jusque dans les plus petits détails. Comme elle, il est concret, déterminé, individualisé, puisqu'il conserve à ces objets la même individualité que possède l'apparence vivante dans ses éclairs les plus rapides. Et, toutefois, les particularités immédiates ne sont pas servilement reproduites, simplement pour les sens; il offre à l'imagination un caractère fini et déterminé, dans lequel perce encore la généralité.

Maintenant, plus sont insignifiants, comparés aux sujets religieux, les objets que représente ce genre de peinture, plus, précisément, la production artistique, la manière de les voir, de les saisir, de les

façonner, la verve de l'artiste dans le domaine tout entier de son sujet, l'ame et l'amour vivant de son exécution, constituent un côté principal de l'intérêt, et se confondent avec le fond même de la représentation. L'objet, entre les mains de l'artiste, ne devient cependant pas autre chose qu'il n'est et doit être en réalité. Nous croyons seulement voir quelque chose de tout autre et de nouveau; parce que, dans la vie réelle, nous ne faisons pas attention à de telles situations et ne remarquons pas leurs apparences de couleur dans un aussi grand détail. D'un autre côté, quelque chose de nouveau s'ajoute bien, sans doute, à ces objets ordinaires : savoir, l'amour, le sens, l'esprit, l'ame avec lesquels l'artiste les saisit, se les approprie, et ainsi communique sa propre inspiration, comme une nouvelle vie, à ce qu'il crée.

Tels sont les points de vue essentiels sous lesquels on peut considérer le fond de la représentation dans la peinture.

II. Caractères déterminés des matériaux de la peinture.

Le second point dont nous avons à parler concerne les caractères plus particuliers dont les matériaux physiques doivent se montrer susceptibles pour se prêter à la représentation de l'objet qui fait le fond de la peinture.

I. La première chose qu'il importe de considérer

c'est la *perspective linéaire*. Ce qui la rend nécessaire, c'est que la peinture n'a à sa disposition que la surface et qu'elle ne peut plus, comme le bas-relief dans l'ancienne sculpture, étendre ses figures les unes à côté des autres sur un même plan. Elle doit donc procéder à un mode de représentation qui simule l'éloignement des objets, suivant toutes les dimensions de l'espace. Car, la tâche de la peinture est de développer le sujet qu'elle a choisi, de le mettre sous les yeux dans divers mouvements, de placer les personnages dans des rapports variés entre eux et vis-à-vis de la nature, et cela à un degré tout autre que ne peut le faire la sculpture, même dans le bas-relief. Or, ce que, pour l'éloignement, la peinture ne peut produire d'une manière réelle, comme la sculpture, elle doit le remplacer par l'apparence de la réalité. Le premier moyen consiste à diviser la surface unique qu'elle a devant elle, en plusieurs plans en apparence distants les uns des autres, à maintenir ainsi l'opposition du plan antérieur et du plan reculé, liés entre eux par un plan moyen. Elle distribue ses objets sur ces divers plans. S'il est vrai qu'en réalité les objets se rapetissent à nos yeux à mesure qu'ils s'éloignent et que ce soit là une loi d'optique qui peut être mathématiquement déterminée, la peinture doit aussi se conformer à ces règles qui, d'ailleurs, par le seul fait que les objets sont ici transportés sur une même snrface, se modifient d'une manière spéciale dans leur application. Telle est la raison de

ce qu'on appelle la perspective linéaire ou mathématique dans la peinture. Nous n'avons pas à entrer dans l'examen de ses règles détaillées.

II. Mais, en second lieu, outre leur distance et leur situation respective, les objets ont aussi une forme différente. Ces contours particuliers, par lesquels chaque objet est rendu visible dans sa forme propre, sont l'affaire du *dessin*. Le dessin donne d'abord l'éloignement des objets aussi bien que leur forme particulière. Sa loi principale est l'*exactitude* dans la forme et dans l'observation de la distance. Cela, sans doute, ne concerne pas encore l'expression spirituelle, mais seulement l'apparence extérieure. Aussi, ne s'agit-il que de reproduire les principales lignes. Néanmoins, dans les formes organiques et leurs divers mouvements, elles sont d'une grande difficulté à cause des raccourcis, rendus par là nécessaires. En tant que ces deux points, regardant simplement la forme et les dimensions totales, elles constituent, en quelque sorte, la partie *plastique*, sculpturale, de la peinture. Or, cet art exprimant aussi ce qu'il y a de plus intérieur par la forme extérieure, ne peut pas plus s'en passer que, sous d'autres rapports, il ne doit s'y arrêter, car son problème spécial est le coloris. De sorte que, dans la perspective et la forme véritablement pittoresques, c'est seulement par les différences de couleur qu'il peut réaliser son mode propre de représentation et atteindre à son but.

III. C'est, par conséquent, le *coloris* qui fait, à propre-

ment parler, le peintre. Nous nous arrêtons, il est vrai, volontiers devant les dessins, et principalement devant les esquisses, comme représentant le jet spontané de l'artiste. Mais quelle que soit ici la richesse d'invention et d'imagination, quel que soit l'esprit intérieur qui perce immédiatement à travers l'enveloppe en quelque sorte transparente et facile de la forme, la peinture, cependant, doit peindre, si elle ne veut pas rester dans l'abstraction des qualités sensibles, si elle veut représenter l'individualité vivante des objets et les particulariser. On ne peut, cependant, refuser une valeur très grande aux dessins, et principalement aux dessins à la main des grands maîtres, comme par exemple, Raphaël et Albrecht Dürer. Il y a plus, les esquisses à la main ont précisément, sous ce rapport, le plus haut intérêt, parce qu'elles font assister au miracle de l'exécution; on y voit l'esprit passer tout entier dans la main qui, avec la plus grande facilité, sans tâtonnement, par une création instantanée, produit tout ce qui est dans l'intelligence de l'artiste. Les dessins à la main, de Dürer, par exemple, dans le livre de prières qui est à la bibliothèque de Munich, sont d'une verve et d'une liberté indescriptibles. La conception et l'exécution semblent ici ne faire qu'un; tandis que, dans les tableaux, on ne peut écarter cette idée, que la perfertion n'a été atteinte qu'après que l'œuvre a été plusieurs fois retouchée, à la suite d'un progrès continu et d'améliorations successives.

Il n'en est pas moins vrai, que c'est seulement par

l'emploi des couleurs que la peinture atteint, dans l'expression de l'ame, jusqu'au degré où elle parait véritablement vivante. Cependant, toutes les écoles de peinture n'ont pas porté l'art du coloris à la même hauteur. C'est même un fait remarquable, que les Vénitiens et les Hollandais ont été, à peu près, les seuls maîtres achevés dans la couleur. Or, ils ont cela de commun, qu'ils sont également près de la mer, également dans un pays bas, coupé de marais et de canaux. Pour les Hollandais, on peut s'expliquer cela en disant que dans un horizon toujours brumeux, ayant sous les yeux la représentation continuelle d'un fond gris, ils n'en étaient que plus excités à étudier tout ce qui tient aux couleurs, les divers effets de la lumière, ses reflets et ses apparences les plus variés, à les faire ressortir et à trouver là précisément un des problèmes principaux de leur art. Comparées aux Vénitiens et aux Hollandais, les autres écoles de la peinture italienne, Corrège et quelques autres exceptés, paraissent secs, privés de sève, froids et sans vie.

Maintenant, au sujet de la couleur, on peut faire ressortir les points suivants comme les plus importants.

1° D'abord, la base la plus simple de toute couleur est le *clair* et l'*obscur*. Si cette opposition est seule mise en jeu avec ses modes de combinaison, sans l'emploi des diverses couleurs, alors il n'y a d'autres différences que celles du blanc comme lumière et du

noir comme ombre, ainsi que les transitions et les nuances. C'est un complément du dessin, puisque cela appartient au côté plastique de la forme et sert à faire ressortir les saillies, les angles, les contours, l'éloignement des objets. Nous pouvons, sous ce rapport, mentionner ici, en passant, l'art de la gravure en cuivre, qui n'a affaire qu'au clair et à l'obscur comme tels. Outre le soin infini et le travail le plus attentif qu'exige cet art d'un si grand prix, lorsqu'il atteint à toute sa hauteur, le talent s'y joint à l'utilité de multiplier les originaux, avantage qu'il partage avec l'imprimerie. Cet art, cependant, n'est pas, comme le dessin proprement dit, enfermé dans le domaine de la lumière et des ombres; il s'efforce, dans son développement actuel, de rivaliser particulièrement avec la peinture. Outre le clair et l'obscur, qui est produit par la manière dont la lumière est distribuée, il cherche à exprimer les différences qui tiennent à l'éclat plus vif, aux teintes plus sombres, provenant des couleurs locales. Ainsi, dans une gravure, le mode de distribution de la lumière rend visible la différence des cheveux blonds et des cheveux noirs.

Mais, dans la peinture, ainsi que nous l'avons dit, le clair et l'obscur ne fournissent que la base. Cette base, il est vrai, est de la plus haute importance puisqu'elle seule détermine les saillies et les enfonfoncements, les contours, et, en général, cet aspect particulier de la forme visible, que l'on nomme

le *modelé*. Les maîtres dans l'art du coloris vont, sous ce rapport, jusqu'à l'opposition la plus forte de la lumière la plus éclatante et des ombres les plus obscures, et c'est seulement ainsi qu'ils produisent leurs plus grands effets. Cependant, cette opposition ne leur est permise qu'autant qu'elle n'est pas brusque, c'est-à-dire, qu'elle est accompagnée d'un jeu varié de transitions et d'intermédiaires, qui lient et fondent toutes les parties de l'ensemble, et vont jusqu'à marquer les nuances les plus délicates. Mais si de telles oppositions manquent, le tout sera sans effet, parce que la différence du plus ou du moins dans le clair et l'obscur fait seulement ressortir les parties déterminées et laisse les autres s'effacer. C'est particulièrement dans les riches compositions, et quand les objets à représenter sont très distants les uns des autres, qu'il est nécessaire d'aller jusqu'aux dernières limites de l'obscur, afin d'avoir un plus grand nombre de degrés pour la lumière et les ombres.

Si nous considérons, maintenant, le caractère plus déterminé de la lumière et des ombres, il dépend principalement de la manière *d'éclairer* les objets adoptée par l'artiste. La lumière du jour, celle du matin, du midi, du soir, celle du soleil ou de la lune, par un ciel clair ou couvert, dans les orages, la lumière des flambeaux, dans un lieu fermé, tombant ou se répandant également, les modes les plus variés dont les objets la reçoivent, produisent ici

les différences les plus nombreuses. Dans une action compliquée et publique, dans une situation claire en soi au point de vue intellectuel, la lumière physique est plutôt une chose accessoire; et ce que l'artiste a de mieux à faire, c'est d'employer la lumière ordinaire du jour, à moins que la vitalité dramatique du tableau n'exige que l'on fasse ressortir certaines figures ou certains groupes particuliers, qu'on en laisse d'autres dans l'ombre, et que, dans ce but, on emploie une manière d'éclairer les objets qui soit favorable à de pareilles différences. Aussi, les anciens grands peintres ont peu employé les contrastes, et, en général, les situations qui réclament un mode tout spécial d'éclairer la scène; et ils avaient raison. Ils donnaient plus à l'élément spirituel en soi, qu'à l'effet produit par le mode d'apparence sensible. En effet, dans la prédominance du côté moral et l'importance du fond, on peut se passer de ces moyens toujours plus ou moins extérieurs. Dans le genre du paysage, au contraire, et quand il s'agit des objets insignifiants de la vie commune, la manière d'éclairer est d'une toute autre importance. Ici surtout, les grands effets artistiques, souvent aussi les effets artificiels, magiques, sont à leur place. Ainsi, dans le paysage, les hardis contrastes entre les grandes masses de lumière et les fortes parties d'ombre peuvent produire le meilleur effet et cependant aussi dégénérer d'autant plus facilement en pure manière. D'un autre côté, c'est dans ce cercle principalement

que les reflets, le miroitement, ce merveilleux écho de la lumière, résultent, en particulier, du jeu vivant du clair et de l'obscur; ce qui exige de la part du spectateur comme de celle de l'artiste, une étude approfondie et persévérante. Là, ensuite, le mode d'éclairer, que le peintre a saisi extérieurement ou intérieurement dans sa conception, peut n'être qu'une apparence passagère et changeante. Mais quelque soudaine ou extraordinaire que puisse être la manière dont le tableau est éclairé, l'artiste cependant doit avoir soin, dans l'action la plus animée, de faire en sorte que l'ensemble, dans cette multiplicité, reste calme, ne soit pas incertain, embrouillé, qu'il reste clair et bien coordonné.

2° Ainsi que je l'ai dit plus haut, la peinture ne doit pas exprimer le clair et l'obscur dans leur simplicité abstraite, mais par la différence des couleurs elles-mêmes. La lumière et les ombres doivent être colorées. Nous avons, par conséquent, à parler, en second lieu, de la *couleur* en elle-même.

Le premier point est celui qui concerne le *clair* et l'*obscur* dans les couleurs opposées les unes aux autres, en tant qu'elles agissent dans leur rapport alternatif, comme ombre et lumière, se rehaussent, se dépriment, se nuisent réciproquement. Le rouge, par exemple, et encore plus le jaune, sont en soi, malgré une inégale intensité, plus clairs que le blanc. Cela se rattache à la nature des différentes couleurs que Goëthe a récemment placées dans leur vrai jour.

Dans le bleu, en effet, l'*obscur* est la chose principale; il n'apparaît comme bleu que par un milieu clair, et cependant non parfaitement transparent. Le ciel, par exemple, est obscur; il est toujours noir sur les plus hautes montagnes. Vu à travers un milieu transparent et cependant trouble, comme l'air atmosphérique des plaines basses, il paraît bleu, et d'autant plus clair, que l'air est moins transparent. Dans le *jaune*, au contraire, le *clair*, absolument parlant, agit par un milieu trouble qui laisse encore entrevoir le clair. La fumée, par exemple, est un pareil milieu trouble. Vue devant quelque chose de noir qui agit à travers elle, elle paraît bleuâtre; devant quelque chose de clair, jaunâtre et rougeâtre. Le *rouge*, proprement dit, est, par son effet, la couleur royale, où se pénètrent le bleu et le jaune, qui en soi sont opposés. Le *verd* peut aussi être considéré comme une pareille combinaison; ce n'est pas toutefois l'unité concrète, mais une simple différence effacée, la neutralité saturée et calme. Ces couleurs sont les couleurs *fondamentales*, les plus pures, les plus simples, les couleurs primitives. Aussi on peut, de la même façon et dans le même sens, en les appliquant aux anciens maîtres, chercher en elles une signification symbolique, particulièrement dans l'emploi du bleu et du rouge. Le bleu répond à la douceur, à l'expression pleine de sens et de calme de l'ame, à l'aspiration sentimentale, en tant qu'il a pour principe l'obscur, qui ne produit pas d'opposition. Le clair indique

ici davantage la résistance, l'activité, la vie, la sérénité. Le rouge, c'est l'énergie virile, la domination, la royauté; le verd, l'indifférence, la neutralité. D'après cette symboliqne, la Vierge, par exemple, lorsqu'elle est représentée assise sur un trône, comme la reine du ciel, porte ordinairement un manteau rouge. Elle a, au contraire, un manteau bleu lorsqu'elle apparaît comme la mère de Dieu.

Toutes les autres couleurs, dans leur variété infinie, doivent être considérées comme de simples modifications dans lesquelles on peut reconnaître quelque nuance de ces couleurs cardinales. C'est dans ce sens, par exemple, qu'aucun peintre n'a nommé le violet une couleur. Maintenant, toutes ces couleurs, par leur force d'opposition réciproque, sont plus claires ou plus sombres, circonstance que le peintre doit prendre essentiellement en considération, pour ne pas manquer le ton convenable qu'il est nécessaire d'observer sur chaque point, pour le modelé et la distance des objets. Ici se présente, en effet, une difficulté toute particulière. Dans le visage, par exemple, les lèvres sont rouges, les sourcils noirs, bruns, quelquefois blonds; et, cependant, malgré cette couleur, plus sombres que les lèvres. De même, les joues sont, par leur rougeur, plus claires, quant à la couleur, que le nez, à côté des couleurs principales, jaunes, brunes ou verdâtres. Maintenant ces parties, en vertu de leurs couleurs locales, peu-

vent être colorées avec plus de clarté et d'intensité que cela ne leur convient, d'après leur modelé.

Dans la sculpture et même dans le dessin, de pareilles parties sont tenues dans le clair et l'obscur, uniquement d'après la forme des objets et la manière dont ils sont éclairés. Le peintre, au contraire, doit les admettre dans leur coloration locale qui détruit ce rapport. Dans la perspective naturelle, la raison juge de la distance des objets, de leur forme, etc., non seulement d'après les apparences de couleur, mais encore d'après d'autres circonstances. Mais, dans la peinture, la couleur seule est donnée, qui, comme simple couleur, peut porter préjudice aux conditions qu'exigent le clair et l'obscur par eux-mêmes. Ici l'art du peintre consiste à effacer une telle contradiction et à combiner les couleurs de telle sorte que ni dans les teintes locales du modelé, ni sous les autres rapports, elles ne se nuisent réciproquement. C'est seulement en faisant attention à ces deux points que la forme et la couleur véritables des objets sont reproduites jusqu'à leur degré de perfection. Avec quel art, par exemple, les Hollandais n'ont ils pas peint l'éclat du satin dans les vêtements, tous les reflets les plus variés, les gradations dans les ombres, dans les plis, etc.; l'apparence de l'argent, de l'or, du cuivre, des vases de verre, du velours; et de même Van Eyck, le brillant des pierres précieuses, des galons et des bijoux, etc. Ainsi, les couleurs par lesquelles on

fait ressortir l'éclat de l'or, n'ont en soi rien de métallique. Si on les voit de près, c'est simplement du jaune, qui, considéré en soi, est fort peu brillant. Tout l'effet dépend, d'un côté, de l'art avec lequel la forme est mise en relief; de l'autre, du voisinage dans lequel chaque nuance de couleur particulière est placée.

Un autre point important est celui de l'*harmonie* des couleurs.

J'ai déjà fait remarquer que les couleurs forment un ensemble d'éléments coordonnés d'après leur nature même. Ceux-ci doivent maintenant apparaître dans cette intégrité; aucune couleur principale ne doit manquer tout-à-fait; autrement, le sens que renferme cette totalité, ferait défaut. Les anciens peintres italiens et flamands, en particulier, satisfont, dans ce système de couleurs, pleinement à cette condition. Nous trouvons dans leurs tableaux, le bleu, le jaune, le rouge et le verd. Maintenant, un pareil ensemble complet constitue la base de l'harmonie des couleurs. Mais les couleurs doivent être combinées de telle sorte que non seulement leur opposition pittoresque, mais leur médiation et leur conciliation apparaissent aux yeux. Cette force d'opposition et le calme qui naît de la conciliation, résultent en partie de leur rapprochement, en partie du degré d'intensité de chacune d'elles. Dans l'ancienne peinture, c'étaient particulièrement les Flamands qui se servaient des couleurs cardinales dans leur pureté et

leur éclat simple. L'harmonie est ici rendue plus difficile par la vivacité de l'opposition; mais, lorsqu'elle est atteinte, elle plait d'autant plus à l'œil. Avec ce caractère décidé et cette vivacité des couleurs, le caractère propre des objets, aussi bien que la force de l'expression elle-même, n'en doivent pas moins offrir la même décision et la même simplicité. De là naît une haute harmonie du coloris avec le fond même du sujet. Les personnages principaux, par exemple, doivent avoir les couleurs les plus saillantes, et dans leur caractère, leur maintien, leur mode d'expression, apparaître plus grandioses que les personnages secondaires, auxquels conviennent seulement les couleurs mixtes. Dans la peinture de paysage, de pareilles oppositions des couleurs cardinales pures trouvent moins leur place. Dans les scènes, au contraire, où les personnages sont l'objet principal, et où en particulier les vêtements prennent la plus grande partie de la surface totale, ces couleurs simples sont bien placées. Ici, la scène appartient au monde de l'esprit. Les objets inorganiques, la nature environnante doivent y apparaître plus simples, et non dans leur perfection véritable ou leur action indépendante; les teintes si diversifiées du paysage, avec la variété et la richesse de leurs nuances, conviennent peu. En général, le paysage, comme accompagnement des scènes de la vie humaine, ne convient pas aussi parfaitement qu'un appartement ou un entourage architectonique quelconque. Car les scènes en plein air

ne sont pas ordinairement celles où les sentiments profonds de l'ame humaine se manifestent comme la chose essentielle. Mais si l'homme doit être mis en scène au milieu de la nature, celle-ci doit plus conserver sa valeur que si elle n'était qu'un simple accompagnement. C'est, je le repète, principalement dans de pareilles représentations, que les couleurs décidées trouvent leur place. Cependant il faut, pour les employer, de la hardiesse et de l'énergie. Elles ne vont pas avec des figures doucereuses, des airs languissants, la grâce affectée. Une pareille mollesse d'expression, une telle bouffissure des physionomies, que l'on a coutume de regarder comme de l'idéalité, depuis Raphaël Mengs, seraient entièrement écrasées par des couleurs aussi prononcées. Dans ces derniers temps, principalement chez nous, les figures insignifiantes, molles, avec des poses recherchées, qui s'efforcent d'être gracieuses ou simples et grandioses, ont été à la mode. Cette insignifiance, sous le rapport du caractère intérieur ou moral, entraîne aussi, comme conséquence, l'insignifiance des couleurs et du ton des couleurs; de sorte que toutes sont maintenues dans une pâleur vaporeuse, une faiblesse énervée, qui fait que rien ne ressort. Aucune, il est vrai, n'en déprime une autre, mais aussi rien de saillant. C'est bien une harmonie des couleurs, et souvent d'une grande douceur, d'une grâce qui flatte l'œil, mais qui se perd dans l'insignifiance. Sous un rapport analogue, Goëthe dit déjà, dans ses ré-

flexions qui accompagnent la traduction de l'Essai de Diderot sur la peinture : « On n'accorde nullement qu'il soit plus facile de rendre un coloris faible plus harmonique, qu'un coloris vigoureux ; mais certainement, si le coloris a de la force, si les couleurs paraissent vives, l'œil sent ensuite l'accord ou le désaccord beaucoup plus vivement. Mais si l'on affaiblit les couleurs, si dans une peinture, on emploie quelques couleurs claires, d'autres mêlées, d'autres ternes, alors personne ne sait plus s'il voit une image harmonique ou désharmonique. Mais on sait toujours bien dire que c'est quelque chose qui ne produit pas d'effet, que c'est insignifiant. »

3° Avec l'harmonie des couleurs dans le coloris, on est loin d'avoir atteint au terme de la perfection, il faut y ajouter d'autres conditions. Je me contenterai, sous ce rapport, de mentionner encore ce qu'on appelle la *perspective aérienne*, la *carnation*, et enfin la *magie* du coloris.

La perspective linéaire s'applique d'abord seulement aux grandes différences que font apparaître à l'œil les lignes des objets, selon leur plus ou moins d'éloignement. Ce changement ou ce rapetissement des figures n'est pas cependant la seule chose que doive représenter la peinture. Car, dans le monde réel, tous les objets éprouvent par l'effet de l'air atmosphérique qui circule entre les objets et même entre leurs différentes parties, une différence de coloration. Ce ton des couleurs qui s'efface avec l'éloignement, est

ce qui constitne la *perspective aérienne*, en tant que les objets sont modifiés dans leurs contours, ainsi que, sous le rapport du clair et de l'obscur et des autres modes de coloration. On croit ordinairement que ce qui est sur le premier plan et plus près de l'œil est toujours plus clair et que ce qui est dans l'enfoncement est le plus obscur. Le premier plan est le plus sombre et en même temps le plus clair. c'est-à-dire, que le contraste de la lumière et des ombres agit, dans le rapprochement, de la manière la plus plus forte, et les contours sont plus déterminés, Plus au contraire les objets s'éloignent de l'œil, plus ils deviennent décolorés, indéterminés dans leurs formes, parce que l'opposition de la lumière et des ombres s'efface de plus en plus, jusqu'à ce que le tout se perde dans un gris clair. Cependant les différentes manières dont les objets sont éclairés occasionnent, sous ce rapport, les déviations les plus variées. — C'est particulièrement dans la peinture de paysage et aussi dans tous les autres tableaux qui représentent de vastes espaces, que la perspective aérienne est de la plus haute importance. C'est là aussi que les grands maîtres du coloris ont produit des effets magiques.

Mais, maintenant, le plus difficile dans la coloration, l'idéal, en quelque sorte, le point culminant du coloris c'est *l'incarnat*, le ton de couleur de la chair humaine, qui réunit en soi, d'une façon merveilleuse, les autres couleurs sans qu'aucune res-

sorte d'une manière indépendante. La fraîche rougeur des joues qui caractérise la jeunesse et la santé est, à la vérité un pur carmin, sans un seul point tirant sur le bleu, le violet ou le jaune. Mais ce rouge n'est lui-même qu'une efflorescence ou plutôt une lueur, qui paraît sortir de l'intérieur et se perd insensiblement dans la couleur générale de la chair, tandis que celle-ci est une fusion idéale de toutes les couleurs principales. A travers le jaune transparent de la peau apparaissent le rouge des artères, le bleu des veines, et, au clair obscur ou autres apparences diverses et reflets variés, s'ajoutent encore des tons gris, bruns et même verds, qui, au premier coup d'œil, peuvent nous paraître grandement contraires à la nature et cependant ont leur justesse et leur effet vrai. Cette combinaison d'apparences est ici tout-à-fait sans éclat, c'est-à-dire, qu'elle ne reflète rien du dehors, mais elle est animée et vivifiée par l'intérieur. Cette transparence qui laisse voir l'intérieur est une des grandes difficultés de la peinture. On peut la comparer à la surface d'un lac, au coucher du soleil, où l'on voit en même temps les figures qu'il reflète et la claire profondeur ainsi que le caractère particulier de ses eaux. L'éclat du métal, au contraire, est bien parfaitement luisant et reluisant, les pierres précieuses sont transparentes et brillantes; mais on n'y entrevoit aucune fusion de couleurs comme dans la chair. Il en est de même du satin et des étoffes de soie, etc. La peau des animaux, leur poil, leur

plumage et leur toison affectent aussi la coloration la plus variée. Néanmoins, dans les parties déterminées, la couleur est plus directe, plus indépendante ; de sorte que la diversité est plus un résultat des surfaces, des plans différents, des petits points et des lignes diversement colorés qu'une véritable fusion, comme dans la carnation humaine. Ce qui s'en rapproche le plus, c'est le jeu des couleurs dans les grappes transparentes du raisin et les admirables nuances de la rose, si tendres et qui ont aussi leur transparence. Celle-ci, toutefois, ne va pas jusqu'à offrir l'aspect de cette vitalité intérieure que doit avoir la chair et que connaît le peintre. Car cet esprit interne et vital ne doit pas paraître comme posé sur une surface, se manifester sous la forme d'une couleur matérielle, ou de raies, de points, etc. ; il se révèle comme un tout animé, profondément transparent, semblable au bleu du ciel qui n'offre pas à l'œil une surface qui l'arrête, mais où celui-ci doit pouvoir plonger indéfiniment. Déjà Diderot, dans l'écrit traduit par Goëthe, dit en ce sens : « Celui qui est arrivé à sentir la chair est déjà parvenu très loin. Le reste n'est rien en comparaison. Mille peintres sont morts avant d'avoir eu le sentiment de la chair, mille autres mourront sans l'avoir eu. »

Quant au moyen matériel par lequel cette vitalité, sans éclat, de la chair, peut être représentée, seule, la peinture à l'huile s'en est montrée parfaitement capable. Ce qu'il y a de moins propre à produire une

véritable fusion, c'est le mode d'exécution en mosaïque, qui se recommande, il est vrai, par la durée. Comme on doit ici exprimer les diverses nuances de couleur par les différents morceaux de verre ou par de petites pierres juxta-posées, on ne peut jamais marier intimement et fondre ensemble parfaitement les couleurs. La peinture à fresque et à la détrempe va déjà plus loin. Néanmoins, dans les peintures à fresques, les couleurs déposées sur le calcaire humide sont trop vite absorbées; de sorte que, d'abord, la plus grande habileté et sûreté de pinceau sont nécessaires. Ensuite, il faut exécuter à grands traits, parce que les couleurs séchant vite, ne permettent aucune finesse d'exécution. Il en est de même dans les peintures faites avec les couleurs à la détrempe. Elles sont, à la vérité, plus aptes à produire une grande clarté intérieure et un plus beau luisant; et cependant, par la rapidité avec laquelle elles sèchent, elles se prêtent moins à la fusion et à la combinaison parfaite des couleurs, et rendent nécessaire une exécution de dessin à traits marqués. La couleur à l'huile, au contraire, permet la fusion la plus délicate et la plus douce, et un procédé par lequel les transitions sont si insensibles, qu'on ne peut dire où une couleur commence et où elle finit. En outre, par un mélange plus parfait et une plus juste application des couleurs, elle obtient le brillant des pierres précieuses, et elle peut, en nuançant ses couleurs de fond et d'azur, produire, à un bien plus

haut degré que la peinture à la détrempe, la transparence des différents tons.

Enfin, le troisième point qui nous reste à mentionner, concerne l'aspect vaporeux et la *magie* dans l'effet du coloris. Cette magie du coloris ne se montre que là où la substance et la matérialité des objets s'est comme dissipée et laisse à sa place apparaître la spiritualité dans la conception et l'exécution des couleurs. En général, on a coutume de dire que la magie des couleurs consiste à traiter toutes les couleurs de telle façon, qu'elles produisent à l'œil un jeu d'illusion formé par la surface la plus extérieure et comme flottante du coloris, un échange des couleurs, des apparences de reflets qui se reproduisent dans d'autres apparences, et cela d'une manière si insaisissable, si fugitive, si animée, que la peinture commence à passer dans le domaine de la musique. C'est sous le rapport du modelé que consiste ici la perfection du clair obscur. En cela, les Italiens, et avant tout Corrège, ont excellé. Ils sont allés jusqu'aux ombres les plus profondes, mais qui elles-mêmes restent transparentes et s'élèvent par gradations jusqu'à la lumière la plus éclatante. Par là, on produit à l'œil la plus haute perfection dans les contours. Nulle part une aspérité ou une solution de continuité; partout de douces transitions. La lumière et les ténèbres n'agissent pas immédiatement, simplement comme lumières et ténèbres; elles apparaissent l'une à travers l'autre, comme une force agit du dedans à travers une forme exté-

rieure. La même chose a lieu par la manière de traiter la couleur, et les plus grands maîtres ont encore été ici les Hollandais. Par cette idéalité, cette fusion intime, cet échange de reflets et d'apparences, par ces variations fugitives et ces transitions, se répand sur l'ensemble, avec la clarté, l'éclat et la profondeur, le luisant doux et plein de saveur des couleurs, une apparence d'animation qui constitue la magie du coloris, et qui appartient en propre au talent de l'artiste, lequel est ici le magicien.

Ceci nous conduit au dernier point, que je me bornerai à indiquer brièvement.

Nous avons pris notre point de départ dans la perspective linéaire ; de là, nous avons passé au dessin et considéré enfin les couleurs. Ici, la lumière et les ombres, sous le rapport du modelé, nous ont occupé d'abord. Ensuite, nous avons étudié la couleur elle-même, à la fois sous le point de vue du clair obscur, de l'opposition des couleurs, de leur harmonie, de la perspective aérienne, de la carnation et de la magie des couleurs. Le *troisième point*, maintenant, concerne l'originalité créatrice de l'artiste dans la production du coloris.

On croit communément que la peinture peut ici se conduire d'après des règles déterminées d'avance. Cela néanmoins n'a lieu que dans la perspective linéaire, comme science entièrement géométrique. Et encore ici même, la règle ne peut jamais apparaître, une fois pour toutes, comme règle abstraite, si l'on

ne veut pas détruire entièrement l'art de la peinture. En second lieu, le dessin se laisse, moins que la perspective linéaire, ramener à des lois générales. Mais surtout le coloris, le sens des couleurs, doit être un talent artistique, un mode particulier de voir et de concevoir les tons des couleurs réelles; c'est un côté essentiel de l'imagination reproductive et de la faculté d'invention. A cause de ce ton tout personnel de la couleur avec lequel l'artiste voit son monde à lui, et qu'il transporte dans sa composition, la grande diversité du coloris n'est nullement l'effet d'un simple caprice, ni un mode favori de coloration qui ne soit pas donné tel *in rerum natura;* elle réside dans la nature de la chose même. Aussi, Goëthe raconte (*Dichtung und Wahrheit*) l'exemple suivant qui a trait à ce sujet : « Lorsque, après une visite à la galerie de Dresde, je rentrai, pour dîner, chez mon cordonnier (chez lequel il s'était logé par fantaisie), j'en croyais à peine mes yeux, car il me semblait avoir devant moi un tableau d'Ostade, d'une si parfaite vérité, qu'il n'y manquait que d'être placé dans la galerie. La position des objets, la lumière et les ombres, la teinte brunâtre de l'ensemble, tout ce qu'on admire dans ces chefs-d'œuvre, je le voyais en réalité. C'était la première fois que m'était révélée, à un tel degré, cette faculté, que j'exerçai sciemment ensuite, de voir la nature avec les yeux de tel ou tel artiste, aux ouvrages duquel j'avais pu donner une attention toute particulière.

Cette capacité m'a causé beaucoup de plaisir, mais aussi, elle a augmenté le désir de me livrer, de temps en temps avec ardeur, à l'exercice d'un talent que la nature paraît m'avoir refusé. » Cette diversité de coloris se manifeste en particulier, d'abord dans la représentation de la chair humaine, même abstraction faite de toutes les modifications causées par les circonstances extérieures, telles que la manière dont le tableau est éclairé, l'âge, le sexe, la situation, la nationalité, la passion. D'un autre côté, s'agit-il de représenter les scènes de la vie journalière, soit à l'air libre, soit dans l'intérieur des maisons, dans les cabarets, les églises, aussi bien que les paysages de la nature ; la multiplicité des objets et la richesse des couleurs invitent, plus ou moins, chaque peintre, à essayer de saisir, d'une manière personnelle, ce jeu varié des apparences qui s'offre ici, de le reproduire et de le créer d'après sa propre intuition, son expérience et son imagination.

III. De la conception, de la composition et de la caractérisation artistiques.

En étudiant les points particuliers que l'on doit développer au sujet de la peinture, nous avons d'abord parlé du fond même, ensuite de la forme matérielle que celui-ci doit revêtir. Il ne nous reste plus, pour achever, qu'à déterminer la manière dont l'artiste doit, conformément à son sujet et aux matériaux dont il dispose, concevoir et exécuter son œuvre selon les

règles de la peinture. Le vaste sujet qui s'offre ici à notre examen peut se diviser de la façon suivante :

Nous avons d'*abord* à distinguer les différences générales qui s'offrent dans le mode de *conception* et à les suivre dans leurs développements, à mesure qu'elles affectent une vitalité de plus en plus riche.

Nous devrons *ensuite* nous occuper des côtés déterminés qui, dans le cercle de ces modes divers de conception, se rattachent de plus près à la *composition* proprement dite dans la peinture, aux *motifs* artistiques de la *situation* saisie par le peintre, et au *groupement* des objets.

En *troisième lieu*, nous jetterons un coup d'œil sur l'espèce de *caractérisation* qui résulte de la différence des objets ainsi que du mode de conception.

I. En ce qui concerne premièrement les modes les plus généraux de *conception* dans la peinture, ils trouvent leur origine, en partie, dans le sujet même qu'il s'agit de représenter, en partie dans les degrés du développement de l'art, qui ne déploie pas, du premier coup, toute la richesse dont un sujet est susceptible, et n'arrive qu'après avoir franchi plusieurs degrés à une parfaite vitalité.

La première forme que peut offrir, sous ce rapport, la peinture, montre encore qu'elle vient de la sculpture et de l'architecture, parce qu'elle se rattache à ces deux arts par le caractère général de son mode de conception tout entier. C'est ce qui a lieu sur-

tout lorsque l'artiste se borne à des figures isolées, qu'il représente, non dans la détermination vivante d'une situation variée en soi, mais dans le simple repos et l'indépendance absolus. Parmi les différents cercles de sujets que j'ai indiqués comme appropriés à la peinture, ce sont les personnages religieux, le Christ, les Apôtres, les Saints isolés qui conviennent principalement. Car de pareilles figures doivent être capables d'avoir, dans leur isolement, assez d'expression par elles-mêmes pour constituer un tout, un objet substantiel de vénération et d'amour pour les fidèles. C'est de cette manière que nous trouvons, dans l'ancienne peinture, le Christ ou les Saints isolément représentés, sans situation déterminée et sans nature environnante. S'il s'y ajoute quelqu'entourage, celui-ci consiste principalement dans des ornements architectoniques et en particulier gothiques, comme cela a lieu chez les anciens Flamands et les hauts Allemands. Dans ce rapport avec l'architecture, dont elle décore les piliers et les arcades, en représentant de pareilles figures rangées à la file, celle des douze apôtres, par exemple, la peinture ne va pas encore jusqu'à la vitalité de l'art postérieur. Dès-lors, les figures offrent, en partie, le caractère un peu raide de la statuaire; elles conservent aussi, en général, quelque chose du type stationnaire, tel par exemple que le porte en soi la peinture byzantine. Pour de telles images individuelles sans aucun entourage, ou placées seulement au milieu d'un cadre achitectonique, une

simplicité plus sévère, quelque chose de plus tranché et de plus vif dans les couleurs, sont également convenables. C'est pour cela que les plus anciens peintres, au lieu d'un riche entourage d'objets naturels, ont maintenu l'uniformité du fond d'or. Ce sont, dès lors, les couleurs des vêtements qui doivent faire face à tout, parer, en quelque sorte, à ce défaut. Aussi sont-elles plus tranchées et plus vives que nous ne les trouvons dans les temps du plus beau développement de la peinture; sans compter que les barbares aiment surtout les couleurs simples et vives, le rouge, le bleu, etc.

A ce premier mode de conception appartiennent également la plupart des images célèbres par les miracles qu'elles opèrent. L'homme, en présence de ces images, comme stupéfié d'étonnement, reste indifférent au côté artistique; elles le tiennent trop à distance pour qu'il trouve en elles une physionomie animée et bienveillante, de la beauté et de la grâce. Aussi, les plus vénérées sont les plus mauvaises au point de vue de l'art.

Mais, si de semblables figures isolées ne peuvent former un tout parfait en soi, si le prêstige dont leur personne entière est environnée n'en fait pas un objet de vénération ou d'intérêt, une pareille représentation, exécutée selon le principe de la conception sculpturale, n'a plus, dès-lors, aucun sens. Ainsi, par exemple, les portraits sont intéressants pour ceux qui ont connu ou connaissent la

personne, et aussi à cause de leur individualité. Mais si les personnages sont oubliés ou inconnus, alors, en les représentant dans une action ou une situation qui montre un caractère déterminé, on éveille un intérêt tout autre que celui qui s'attache à un tel mode de conception entièrement simple. De grands portraits, lorsque l'art a employé tous ses moyens pour les faire poser devant nous avec une parfaite vitalité, ont, grâce à cette richesse d'expression et de réalité, la propriété de sortir, en quelque sorte, de leur cadre. Dans les portraits de Van Dyck, par exemple, surtout quand la figure n'est pas tout-à-fait en face, mais un peu tournée de côté, le cadre m'a paru comme la porte par où le personnage entre dans le monde. Les individus, par conséquent, ne sont pas, comme les saints, les anges, etc., déjà quelque chose de parfait et d'achevé en soi; or, s'ils ne peuvent devenir intéressants que par une situation déterminée, par un état spirituel, une action particulière, il n'est pas convenable de les représenter comme des figures indépendantes. Ainsi, par exemple, le dernier travail de Kügelchen, à Dresde, était quatre bustes: le Christ, Jean-Baptiste, Jean l'Évangéliste, et l'Enfant prodigue. En ce qui concerne le Christ et Jean l'Évangéliste, je trouvai, lorsque je les vis, que la conception était parfaitement conforme au but; mais saint Jean-Baptiste, et surtout l'Enfant prodigue, ne m'offrent pas une individualité telle que je puisse les reconnaître, de cette façon, dans de simples bustes.

Ici, au contraire, il est indispensable de placer ces figures en mouvement et en action, ou, au moins, dans des situations par lesquelles elles puissent être en relation vivante avec les objets extérieurs environnants, et acquérir ainsi l'individualité caractéristique d'un tout complet en soi. La tête de l'Enfant prodigue de Kügelchen, exprime, il est vrai, très bien la douleur, le profond repentir et la contrition; mais que ce doive être précisément le repentir de l'Enfant prodigue, c'est ce qui n'est indiqué que par un petit troupeau de pourceaux dans le fond du tableau. Au lieu de cette indication symbolique, nous devions le voir au milieu de ses pourceaux, ou dans une autre scène de sa vie. Car l'Enfant prodigue n'a aucune autre personnalité, en général, bien caractérisée; et, à moins d'être une simple allégorie, il n'existe pour nous que dans la succession connue des situations où le récit biblique le représente. Il fallait nous le montrer dans un moment déterminé, quittant la maison paternelle, ou dans sa misère, son repentir et son retour. Mais ainsi, ces pourceaux dans le fond du tableau ne valent pas beaucoup mieux qu'un écriteau avec le nom inscrit.

En général, la peinture, par cela même qu'elle a pour objet la représentation du sentiment intime dans sa parfaite particularité, peut, encore moins que la sculpture, s'en tenir à l'immobilité, privée de situation, d'un personnage indépendant, et à la simple conception d'un caractère idéal. Elle doit donc s'ef-

forcer de présenter cette indépendance et ce caractère dans une situation déterminée, offrir une multiplicité et une variété de caractères et de figures en rapport les uns avec les autres, et au milieu d'un entourage d'objets accessoires; elle doit abandonner le type traditionnel et stationnaire, écarter tout entourage architectonique, renoncer aux figures et au mode de conception propres à la sculpture; en un mot, s'affranchir de l'immobilité et de l'inaction, pour rechercher une expression humaine et vivante, une individualité caractéristique, et développer le sujet dans une particularité personnelle, ou dans des scènes extérieures pleines de variété. Tel a été le progrès de la peinture, et c'est par là qu'elle est arrivée à avoir une existence propre. Par conséquent, il lui est, plus qu'aux autres arts du dessin, non seulement permis, mais prescrit, d'adopter une vitalité dramatique, de grouper les figures de manière à les montrer agissant dans une situation déterminée.

A cette nécessité d'entrer dans la parfaite vitalité de l'existence et dans le mouvement dramatique des situations et des caractères, se rattache, en troisième lieu, l'importance toujours croissante que prend l'individualité dans la conception, l'exécution et la vive coloration de tous les objets, en tant que, dans la peinture, le plus haut degré de la vitalité ne peut s'exprimer que par la couleur. Cependant, cette magie de l'apparence peut aussi devenir dominante à tel point, qu'à côté d'elle le fond de la représenta-

tion soit indifférent, et que la peinture, avec les tons vaporeux et la magie de ses couleurs, dans l'opposition et l'harmonie produites par ses combinaisons et ses jeux variés, commence à tourner décidément à la musique ; de même que la sculpture, dans le développement et l'extension exagérée du bas-relief, affecte de se rapprocher de la peinture.

II. Un autre point dont nous avons à nous occuper concerne les règles particulières que doit suivre la peinture dans *le mode de composition* de ses œuvres, en tant qu'elle représente une situation et ses motifs essentiels, par le rapprochement et le groupement des diverses figures et des objets de la nature, pour former un tout complet en soi.

1° Nous pouvons poser, comme condition suprême, le choix heureux d'une *situation* qui convienne à la peinture.

C'est ici particulièrement que la faculté d'invention du peintre a un champ illimité, depuis les situations de l'objet les plus simples et les plus insignifiantes, celles d'un bouquet de fleurs ou d'un verre de vin, avec des assiettes, du pain, quelques fruits à l'entour, jusqu'aux compositions les plus riches représentant de grands événements de la vie publique, des fêtes, des couronnements, des batailles, le Jugement dernier, où Dieu le père, le Christ et les apôtres, les phalanges célestes et l'humanité tout entière, le ciel, la terre et l'enfer, sont réunis.

Sous ce rapport, nous avons d'abord à distinguer d'une manière précise, ce qui, d'une part, convient à la *peinture* des situations propres à la *sculpture*, ensuite, ce qui est du domaine spécial de la *poésie* et ne peut-être parfaitement exprimé que par elle.

Ce qui distingue essentiellement une situation conforme à la peinture d'une situation appropriée à la *sculpture*, c'est que, comme nous l'avons vu plus haut, la sculpture est appelée principalement a représenter le calme et l'indépendance, exempts de conflits, dans des situations peu sérieuses où la détermination ne constitue pas le côté frappant. Elle ne commence que dans le bas-relief à adopter le groupement des figures, le développement épique, la représentation d'actions animées qui ont pour principe une collision. La peinture, au contraire, conformément à sa destination propre, ne commence que lorsqu'elle abandonne l'indépendance, privée de rapports, de ces figures et l'absence de détermination de ces situations, pour entrer dans le mouvement vivant des situations humaines, des passions, des conflits, des actions, dans leur relation perpétuelle avec les circonstances extérieures. Lors même qu'elle prend pour objet la nature, dans le paysage, elle doit pouvoir maintenir encore ce caractère déterminé d'une situation particulière et d'une individualité vivante. Aussi, avons-nous posé dès le commencement, cette règle, au sujet de la peinture, qu'elle ne doit pas représenter le caractère, l'ame, le sentiment

intérieur, tels qu'ils se manifestent immédiatement à nous dans leur forme extérieure, mais développés et révélant leur vrai caractère par des *actions*.

Mais ce qu'il s'agit surtout ici de marquer avec précision, c'est le rapport intime de la *peinture* et de la *poésie*. Ces deux arts ont, relativement, chacun un avantage et un désavantage. La peinture ne peut donner le développement d'une situation, d'un événement, d'une action, comme la poésie ou la musique, dans une *succession* d'états divers, mais dans un seul moment. De là naît une réflexion toute simple, c'est que, l'ensemble de la situation ou de l'action, sa fleur en quelque sorte, doivent être représentés par ce seul moment. Par conséquent, il faut choisir l'instant dans lequel ce qui précède et ce qui suit sont concentrés dans un point unique. Dans une bataille, par exemple, ce moment doit être celui de la victoire. Le combat est encore visible, mais en même temps l'issue est déjà certaine. Le peintre, peut donc choisir un reste du passé qui se retire et va disparaître; celui-ci participe encore du présent, et en même temps indique l'avenir qui doit en sortir comme conséquence immédiate d'une situation déterminée. Voilà tout ce qu'il m'est possible de dire à cet égard. — Malgré ce désavantage vis-à-vis du poète, le peintre a sur lui cet avantage, qu'il peut peindre la scène déterminée dans tous ses détails, puisqu'il la met sous les yeux, dans l'image qu'il retrace de son existence réelle. « *Ut pictura poesis erit.* » est, à la

vérité une maxime favorite qui, en particulier dans la théorie, a été poussée à l'extrême et a été appliquée dans son sens littéral à la poésie descriptive, lorsqu'elle décrit les saisons de l'année, les heures du jour, les fleurs, un paysage. Mais la description de pareils objets et de telles situations par des mots est d'abord très aride et tres ennuyeuse, ce qui n'empêche pas que, quand on veut entrer dans les détails, elle ne soit jamais complète. D'un autre côté, elle est confuse, parce qu'elle doit donner comme une succession d'images ce qui, dans la peinture, s'offre simultanément aux regards. De sorte que nous oublions toujours ce qui précède', ou nous ne l''avons pas présent à l'imagination, quoiqu'il doive être essentiellement lié à ce qui suit, puisque le tout coexiste dans l'espace et n'a de valeur que par cette liaison et cette simultanéité. Ce qui, au contraire, échappe au peintre, sous le rapport de la succession continue, il peut le préciser, le remplacer par ces particularités qui s'offrent simultanément. Cependant la peinture, sous un autre rapport, le cède à la poésie et à la musique, je veux dire sous le rapport lyrique. La poésie peut développer les sentiments et les idées non seulement comme tels, mais encore dans leur fluctuation, leur développement et leur gradation. C'est ce qui a lieu, plus encore, sous le rapport de l'intensité et de la concentration du sentiment dans la musique qui a affaire aux mouvements intérieurs de l'ame eux-mêmes. Ici, la peinture n'a à sa dispo-

sition que l'expression du visage et les attitudes du corps; et si elle se laisse aller exclusivement à la tendance à proprement parler lyrique, elle méconnaît ses moyens. Car, à quelque point qu'elle exprime la passion intérieure et le sentiment dans le jeu de la physionomie et par les mouvements du corps, cette expression n'est toujours pas celle du sentiment en soi, c'est seulement son expression dans une manifestation, une circonstance, une action déterminée. Par cela même qu'elle le représente dans l'extérieur, elle n'a plus le sens abstrait de rendre visible l'intérieur par la physionomie et la forme du corps. Cette forme extérieure, par laquelle elle exprime l'intérieur, c'est précisément une situation, c'est la passion dans une action déterminée qui seule explique le sentiment et le fait reconnaître. Si, par conséquent, l'on fait consister le côté poétique, dans la peinture, en ce qu'elle doit exprimer le sentiment intérieur immédiatement, sans motif précis et sans action, par les traits du visage et le maintien du corps, c'est alors ramener la peinture à une abstraction dont elle doit précisément triompher, et lui demander d'envahir le domaine propre de la poésie; ose-t-elle en faire l'essai, elle tombe dans la sécheresse ou la fadeur.

J'insiste sur ce point, parce que, dans la dernière exposition (1828), on a beaucoup vanté plusieurs tableaux de ce qu'on appelle l'École de Dusseldorf, dont les auteurs, malgré beaucoup d'intelligence et

d'habileté technique, ont adopté cette tendance sentimentale vers ce qui ne peut être représenté que par la poésie. Les sujets étaient, pour la plupart, empruntés aux poésies de Goëthe ou de Shakespeare, de l'Arioste ou du Tasse. Il s'agissait principalement de l'amour comme sentiment intime. Les principaux tableaux représentaient, par exemple, Roméo et Juliette, Renaud et Armide, sans situation plus précise. De sorte que ces amants ne font et n'expriment rien autre chose que de s'aimer mutuellement, de se rapprocher l'un de l'autre, de se regarder et de se contempler amoureusement. Dès-lors, l'expression principale se concentre dans la bouche et dans les yeux; èt, en particulier, Renaud, avec ses longues jambes, dont il ne sait que faire, a une attitude passablement gauche. Aussi ce grand corps est-il tout-à-fait insignifiant. La sculpture, comme nous l'avons vu, est privée de l'œil et du regard de l'ame. La peinture, au contraire, s'empare de ce riche moyen d'expression; mais elle ne doit pas se concentrer dans ce point, vouloir faire du feu qui brille dans le regard, de la langueur ou du désir qui se peignent dans l'œil, de la douce bienveillance de la bouche, le caractère principal de l'expression, sans autre motif. Du même genre était aussi le pêcheur de *Hübner*, dont le sujet était tiré de la pièce de vers bien connue de Goëthe, où il décrit l'aspiration vague vers le calme, la fraîcheur et la pureté des eaux, avec une si merveilleuse profondeur et grâce de sentiment. Le

jeune pêcheur, qui est entraîné nu dans l'eau, a, comme les figures d'hommes dans les autres tableaux, une physionomie très prosaïque; du moins, si elle était calme, on ne pourrait soupçonner qu'elle peut être capable d'un profond et beau sentiment. En général, on ne peut dire de toutes ces figures d'hommes et de femmes, qu'elles sont d'une beauté saine. Au contraire, elles ne montrent que de l'excitabilité nerveuse, la faiblesse maladive de l'amour et du sentiment; des affections, en un mot, que l'on ne veut pas voir reproduites et que l'on aimerait bien plutôt voir guéries dans l'art comme dans la vie réelle. A cette catégorie appartiennent encore la manière et le genre dans lesquels *Schadow*, le maître de cette École, a représenté la Mignon de Goëthe. Le caractère de Mignon est exclusivement poétique. Ce qui la rend intéressante, c'est son passé, la dureté de son destin moral et physique, la lutte intérieure d'une passion italienne, violemment excitée dans une ame qui ne s'explique pas encore clairement ce qu'elle désire, qui manque totalement de but et de décision, et qui alors, pleine de mystères, ne sait même venir en aide à sa situation. Cette ame, concentrée en elle-même et malade, qui ne se laisse entrevoir que dans des éruptions isolées et incohérentes, est le côté pathétique de l'intérêt que nous prenons à elle. Maintenant, un pareil sentiment, caché dans les replis de l'ame, peut bien poser devant notre imagination; mais la peinture ne peut le représenter comme l'a

voulu faire Schadow, sans une situation et une action déterminées, simplement par la figure et la physionomie de Mignon. En général, on peut ici soutenir que ces *images*, comme on les appelle, sont conçues sans imagination, quant à la situation, aux motifs et à l'expression. Car il est de l'essence des véritables représentations de la peinture, que l'objet tout entier soit saisi d'imagination et représenté dans des personnages qui livrent aux regards l'intérieur de leur ame, se manifestent par une suite de sentiments, par une action qui soit tellement significative que l'ensemble et les détails, dans l'œuvre d'art, apparaissent parfaitement adaptés par l'imagination à l'expression du sujet choisi. Les anciens peintres italiens, en particulier, ont bien aussi, comme les modernes, représenté des scènes d'amour, et les ont en partie empruntées aux poètes; mais ils ont su les développer avec imagination et avec une sérénité saine. L'Amour et Psyché, l'Amour avec Vénus, le rapt de Proserpine, l'Enlèvement des Sabines, Hercule filant aux pieds d'Omphale qui s'est revêtue de la peau du lion, ce sont là autant de sujets que les anciens maîtres ont représentés dans des situations vivantes et déterminées, dans des scènes avec des motifs, et non pas uniquement comme simples sentiments, sans aucune action qui laisse rien à faire à l'imagination. Ils ont aussi tiré des scènes d'amour de l'Ancien-Testament. Ainsi, par exemple, il y a dans la galerie de Dresde un tableau de Giorgione. Jacob

venu de loin salue Rachel, lui presse la main et lui donne un baiser. Derrière lui, à une certaine distance, se tiennent deux serviteurs, au bord d'une fontaine, occupés à puiser de l'eau pour les troupeaux qui paissent nombreux dans la vallée. Un autre tableau représente Isaac et Rebecca. Rebecca donne à boire aux serviteurs d'Abraham, ce qui la fait reconnaître d'eux. Il y a aussi des scènes tirées de l'Arioste : Médor, par exemple, inscrivant le nom d'Angélique sur le bord d'une fontaine.

Si, dans ces derniers temps, on a tant parlé de la poésie dans la peinture, cela ne peut, comme nous l'avons dit, signifier rien autre chose, si ce n'est concevoir un sujet avec imagination, faire que les sentiments se développent par des actions ; mais non vouloir conserver les sentiments abstraits, et les exprimer comme tels. La poésie elle-même, qui peut exprimer le sentiment dans son caractère intime, se développe dans des images, des tableaux et des descriptions. Si, par exemple, elle voulait, dans l'expression de l'amour, se borner à ces mots : *Je t'aime*, et les répéter sans cesse, cela pourrait bien plaire à ces Messieurs qui ont beaucoup parlé de la *poésie de la poésie*, mais ce serait de la prose la plus abstraite. Car l'art, en général, en ce qui concerne le sentiment, consiste à le concevoir et à le saisir par l'imagination; celle-ci, dans la poésie, traduit la passion en images, et nous plaît par cette manifestation extérieure, que ce soit lyriquement ou dans des événements épiques,

ou dans des actions dramatiques. Mais pour exprimer tout cela dans la peinture, la bouche, l'œil et le maintien ne suffisent pas. Il faut qu'il y ait là aussi un ensemble de formes visibles, concrètes, capables de représenter la situation intérieure.

Ainsi donc, sous ce point de vue, la chose principale, dans un tableau, consiste en ce qu'il représente une véritable situation, mette en scène une action. Ici, la première loi est l'*intelligibilité*. Sous ce rapport, les sujets religieux ont un grand avantage, celui d'être connus de tout le monde. La Salutation de l'Ange, l'Adoration des Bergers, le Repos dans la Fuite en Egypte, le Crucifiement, la Mise au Tombeau, la Résurrection; de même, les Légendes des Saints n'étaient nullement étrangers au public pour lequel le tableau était peint, quoique les histoires des martyrs soient aujourd'hui loin de nous. Pour une église, c'était ordinairement l'histoire du patron ou de la patronne de la ville, qui était représentée. Par conséquent, les peintres ne se sont pas toujours bornés à choisir eux-mêmes de pareils sujets. Le besoin les exigeait, comme destinés à des autels, à des chapelles, à des couvents, etc. De sorte que, déjà, le lieu où ils sont exposés contribue à l'intelligence du tableau. Cela est, en partie, nécessaire; car la peinture manque du langage des mots et des noms, dont la poésie peut s'aider indépendamment de ses autres moyens nombreux de désignation. Ainsi, par exemple, dans un château royal, dans

une salle de conseil ou de parlement, des scènes empruntées aux grands événements, des moments importants de l'histoire de cet État, de cette ville, de cet édifice, auront leur place naturelle et seront parfaitement connus dans le lieu auquel le tableau est destiné. On ne choisira pas volontiers, pour un château royal à Berlin, un sujet tiré de l'histoire d'Angleterre ou de la Chine, ou de la vie du roi Mithridate. Il en est autrement dans les galeries de tableaux où l'on rassemble tout ce que l'on possède et ce qu'on peut acheter partout de bons ouvrages d'art. Dès-lors, le tableau perd sa convenance locale, qui en facilite en même-temps l'intelligence. Il en est de même des appartements des particuliers. Un particulier prend ce qu'il peut acheter; il achéte, comme l'on fait pour former une galerie. Il a d'ailleurs ses goûts, ses caprices.

Sous le rapport de l'intelligence, ce qu'on appelle les représentations allégoriques, très à la mode à une certaine époque, sont bien loin des sujets d'histoire. La vitalité intérieure et la particularité doivent manquer aux figures; c'est quelque chose d'indéterminé, de pâle et de froid. Au contraire, les scènes de la nature et les situations de la vie journalière, non seulement sont claires dans ce qu'elles doivent signifier, mais sous le rapport de l'individualité, de la variété dramatique, du mouvement et de la richesse des détails, elles offrent à l'artiste un champ très favorable à l'exercice de son talent.

2° Mais, maintenant, pour que la situation déterminée soit reconnaissable, le simple local où le tableau est exposé, ne suffit pas. Il ne suffit pas même que le sujet, en général, soit connu. C'est aussi la tâche du peintre de le rendre intelligible. Ce ne sont là, en effet, que des circonstances extérieures qui se rapportent peu à l'œuvre d'art en elle-même. Le point principal, au contraire, est que l'artiste ait assez d'intelligence et de talent pour mettre en relief et développer avec invention les différents *motifs* que renferme la situation déterminée. Chaque action, dans laquelle la cause morale se revèle à l'extérieur, offre des signes frappants, des suites manifestes, des rapports sensibles, qui, en tant qu'ils sont en réalité des effets de cette cause, peuvent être employés, de la manière la plus heureuse comme moyen de faire comprendre le sujet, aussi bien que pour donner aux personnages un plus haut caractère d'individualité. Un reproche bien connu, par exemple, que l'on fait ordinairement à la Transfiguration de Raphaël, c'est que le tableau est divisé en deux actions qui n'ont entre elles aucun rapport. Cela est vrai, en effet, lorsqu'on le considère extérieurement. En haut, sur la montagne, nous voyons la transfiguration du Christ, en bas la scène de possédé. Mais si l'on entre dans l'esprit de la composition, elle ne manque pas de la plus haute unité. Car le côté physique de la transfiguration c'est précisément l'élévation du Sauveur au-dessus de la terre et la distance qui le sépare des disciples. Il fallait donc rendre sensible cette

séparation et cet éloignement. D'un autre côté, l'élévation du Christ est manifestée, surtout ici, dans un incident particulier et réel, c'est que les disciples ne peuvent guérir le possédé sans le secours du maître. Ici donc, cette double action est parfaitement motivée. D'ailleurs, le lien est extérieurement représenté par le signe que fait un disciple qui montre expressément le Christ dans l'éloignement, et indique ainsi la véritable destination du Fils de Dieu, celle d'être en même temps sur la terre, afin que ce mot soit accompli : « Lorsque deux de mes disciples sont assemblés *en* mon nom, je suis au milieu d'eux. » — Pour citer encore un autre exemple, Goëthe avait donné un jour, pour sujet de prix, la représentation d'Achille sous des habits femme, au moment de l'arrivée d'Ulysse. Dans un dessin, Achille regarde le casque du héros armé ; son cœur s'enflamme à cette vue, et à la suite de ce mouvement intérieur, il arrache le collier de perles qu'il porte à son cou. Un jeune garçon cherche les perles à terre et les ramasse. Ce sont là des motifs d'un choix heureux.

De plus, l'artiste a des espaces plus ou moins grands à remplir. Il a besoin du paysage comme fond de son tableau, d'effets de lumière, d'un entourage architectonique, de figures accessoires, de meubles, etc. Il doit adapter, autant que cela se peut, tout cet appareil sensible à la représentation des motifs qui sont dans la situation même, et ainsi savoir mettre l'extérieur lui-même dans un tel accord avec

ces motifs, qu'il ne reste plus en soi insignifiant. Deux princes, par exemple, ou deux patriarches se présentent la main; si c'est un signe de paix, la confirmation d'une alliance, des guerriers, des armes, les préparatifs d'un sacrifice, constituent l'accompagnement convenable pour un serment. Si, au contraire, ce sont des personnages qui se rencontrent dans un voyage et qui se tendent la main en signe de salut ou d'adieu, de tout autres motifs sont nécessaires. Inventer ceux-ci de telle sorte qu'il en ressorte une indication claire de ce qui a précédé et que la représentation totale en reçoive un caractère déterminé d'individualisation, voilà la chose principale vers laquelle doit se diriger, sous ce rapport, l'intelligence du peintre. Plusieurs artistes ont été jusqu'à représenter les caractères symboliques des circonstances et de l'action. Dans l'Adoration des Rois Mages, par exemple, on voit le Christ couché dans une crèche, sous le toit d'un bâtiment en ruines, tout au tour, les murs croulants d'un antique édifice, et, dans le fond du tableau, un temple commencé. Ces pierres qui s'écroulent et cette église qui s'élève, font allusion à la ruine du paganisme et à la naissance de l'Eglise chrétienne. De même, dans la Salutation Angélique, à côté de Marie, particulièrement dans les tableaux de l'école de Van Eyck, on voit souvent des lys sans anthères; ce qui indiquait la virginité de la mère de Dieu.

3° Mais maintenant, la peinture à cause de la multiplicité des idées et des objets par lesquels elle doit

développer les situations déterminées, les accidents, les conflits etles actions, est obligé d'affecter des différences variées et des oppositions, qu'il s'agisse des objets de la nature ou des figures humaines; il faut donc qu'elle sache coordonner ensemble toutes ces parties, les combiner pour en faire un tout harmonieux. Dès lors, une distribution et un *groupement* des figures, exécutés avec art, sont nécessaires comme une des conditions les plus importantes de la peinture. Parmi le grand nombre de prescriptions qui trouvent ici leur application, ce qu'il y a de plus général à dire sur ce sujet ne peut toujours qu'être superficiel. Je me bornerai à indiquer brièvement, quelques points principaux.

Le premier mode de disposition est encore tout-à-fait architectonique. Il consiste à placer les figures, de la même manière, les unes à côté des autres, à opposer r égulièrement, à combiner avec symétrie, non seulement les personnages, mais leur maintien et leurs mouvements. Ici, c'est particulièrement la forme pyramidale des groupes qui est la disposition favorite. Dans un crucifiement, par exemple, la pyramide se fait d'elle-même. Le Christ est suspendu en croix en haut. En bas, à ses côtés, se tiennent ses disciples, la Vierge ou des saints. Il en est de même dans les images de madones, où la Vierge, avec l'Enfant-Jésus, est assise snr un trône élevé, et, à un plan inférieur, sont des apôtres, des martyrs, etc. Dans la madone même de la chapelle Sixtine, ce mode de groupement est encore conservé comme

produisant le plus d'effet. En général, il repose le mieux la vue, parce que, par son sommet, il réunit les objets disséminés d'ailleurs et donne au groupe une unité extérieure.

Une pareille ordonnance d'une symétrie et d'une simplicité encore abstraites comporte cependant une grande vitalité ou individualité de position, d'expression et de mouvement, dans les particularités et les détails. Le peintre, lorsqu'il emploie, à la fois, tous les moyens que possède son art, dispose de plusieurs plans ; ce qui lui permet de faire mieux ressortir les figures principales, en comparaison des autres; et d'ailleurs, comme moyens de concourir au même but, il a aussi à sa disposition les effets de lumière et la couleur. Dès lors, on voit comment il doit, sous ce rapport, arranger ses groupes, éviter de trop mettre sur les côtés les figures principales, de placer ses figures secondaires là ou elles attireraient sur elles la plus grande attention ; de même aussi répandre la plus vive lumière sur les objets qui constituent le sujet principal, ne pas les reléguer dans l'ombre, ne pas représenter les figures accessoires avec les couleurs les plus remarquables et dans la lumière la plus éclatante.

Dans une manière de grouper moins symétrique, et par-là plus vivante, l'artiste doit, avant tout, faire en sorte que les figures ne soient pas trop pressées les unes sur les autres, et n'offrent pas de la confusion, comme on le voit dans certains tableaux, où il

faut chercher à réunir les membres, se donner beaucoup de peine pour trouver les jambes qui appartiennent à telle tête, faire le triage des bras, des mains, des vêtements, des armes, etc. Au contraire, dans les grandes compositions, le mieux sera de maintenir l'ensemble divisé en parties clairement distinctes, sans toutefois les isoler complètement ni les éparpiller. Cette règle s'applique, en particulier, aux scènes et aux situations qui, de leur nature, offrent déjà une succession d'objets disséminés, comme, par exemple, les Israélites recueillant la manne dans le désert, des marchés, etc., et d'autres du même genre. — Je me bornerai à ces indications générales.

III. Après avoir traité d'abord des modes généraux de conception en peinture, en second lieu, de la composition, en ce qui regarde le choix des situations, l'invention des motifs et la manière de grouper, je dois, en troisième lieu, ajouter quelques observations sur le mode de *caractérisation* par lequel la peinture se distingue de la sculpture et de sa plastique idéale.

Il a déjà été dit précédemment que la peinture offre un champ libre au développement du caractère personnel, dans ce qu'il a de plus original, soit au moral, soit au physique; ce qui fait que l'on ne peut trouver ici la beauté de l'individualité telle qu'elle est conçue dans l'idéal même. Mais, aussi, la peinture peut aller jusqu'à cette expression des traits particuliers qui répond à ce que nous nommons, dans un

sens nouveau, le *caractéristique*. On a, sous ce rapport, fait du caractéristique le signe distinctif de l'art moderne en opposition avec l'art antique; et dans la signification que nous voulons donner ici à ce mot, cette différence, sans doute, ne manque pas de justesse. Soumis à la mesure moderne, Jupiter, Apollon, Diane, etc. ne sont pas, à proprement parler, des caractères, quoique nous devions les admirer comme ces hautes individualités, types éternels de l'idéal plastique. Dans l'Achille homérique, dans l'Agamemnon, la Clytemnestre d'Eschyle, dans Ulysse, Antigone, Ismène, etc., tels que Sophocle, nous les montre développant leur caractère intime dans leurs paroles et leurs actions, apparaît déjà une individualité plus déterminée, sur laquelle ces personnages s'appuient comme sur quelque chose qui convient à leur essence. Si donc l'on veut nommer cela caractère, on trouve aussi des caractères représentés dans l'art antique. Mais dans Agamemnon, Ajax, Ulysse, etc., le caractère, tout particulier qu'il est, conserve encore une certaine généralité. C'est le caractère d'un prince, l'orgueil guerrier, la ruse dans une détermination abstraite. L'individuel se combine étroitement avec le général; le caractère s'élève ainsi à l'individualité idéale. La peinture, au contraire, qui ne ramène pas le caractère particulier à ce dégré d'idéalité, développe précisément le côté multiple et même accidentel de la particularité. De sorte qu'au lieu de cet idéal plastique des dieux et

des hommes, nous avons maintenant sous les yeux des personnages *particuliers* avec les accidents propres à leur physionomie individuelle. Dès lors aussi, cette perfection de la forme corporelle, avec laquelle s'harmonisait le principe spirituel dans son existence saine et libre, en un mot, ce que nous avons appelé la beauté idéale dans la sculpture, il ne faut ni la chercher au même dégré dans la peinture, ni même vouloir en faire ici la chose principale, puisque maintenant c'est le sentiment intime de l'ame et sa personnalité vivante qui constituent le centre de la représentation. Dans cette région morale, ce qui appartient au règne de la nature ne peut pénétrer aussi avant. De même que la conscience morale pouvait se montrer sous la figure de Silène d'un Socrate, de même la pureté du cœur, la sainteté de l'ame peuvent habiter dans un corps laid, si on le considère en soi dans sa forme purement extérieure. Sans doute, en représentant la beauté spirituelle, l'artiste évitera la laideur des formes corporelles, ou il saura la dominer, par la puissance de l'ame qui perce à travers le corps, et la glorifier. Toutefois il ne pourra éviter tout-à-fait la laideur. Car le fond de la représentation dans la peinture, ainsi que nous l'avons longuement décrit plus haut, renferme en soi un côté pour lequel la difformité et la laideur des figures humaines et des physionomies sont précisément nécessaires. C'est le cercle de la perversité et de la méchanceté, qui sont mises en scène dans les sujets religieux, principalement

avec les bourreaux, (par exemple, dans la passion du Christ,) ou avec les damnés et les démons dans l'enfer. Michel-Ange, en particulier, savait peindre des démons qui, pour les proportions fantastiques, dépassaient, il est vrai, la mesure des formes humaines, mais où le type humain était néanmoins conservé.

Toutefois, si les personnages que représente la peinture doivent offrir en soi un tout vivant où l'on reconnaisse le caractère particulier de l'individu, ce n'est pas à dire, pour cela, qu'en eux il ne peut pas apparaître quelque chose d'analogue à ce qui constitue l'idéal dans l'art plastique. Dans les sujets relilieux, à la vérité, l'expression fondamentale de l'amour pur est la chose principale, surtout dans la Vierge, dont toute l'essence consiste dans cet amour; de même, dans les femmes qui suivent le Christ, dans les disciples, dans saint Jean, le disciple de l'amour. Mais, avec cette expression peut aussi se marier la beauté sensible des formes, comme cela a lieu, par exemple, chez Raphaël. Seulement, elle ne doit pas dominer comme simple beauté de la forme, elle doit être pénétrée et glorifiée intérieurement par l'expression de l'ame et du sentiment; et ce sentiment profond de l'ame doit se révéler comme le but et le fond essentiel de la représentation. La beauté trouve aussi un libre champ dans les figures d'enfant du Christ et de saint Jean-Baptiste. Dans les autres figures, d'apôtres, de saints, de disciples, de sages de l'antiquité, etc., cette expression de haute sentimentalité

est, en quelque sorte, plutôt le résultat des situations déterminées et momentanées. En dehors de ces situations, ils apparaissent comme des caractères indépendants, tels qu'ils s'offrent dans le monde réel, pleins de force d'ame et de constance dans leur foi et dans leurs actes. De sorte qu'ici, une vertu mâle, sérieuse et digne constitue le trait principal des caractères, malgré toute la variété qu'ils peuvent affecter. Ce ne sont pas des divinités idéales, c'est l'humanité idéalisée; ce sont des existences entièrement individuelles, non seulement des hommes, comme ils devaient être, mais l'idéal de la nature humaine, telle qu'elle est dans la vie réelle; ce sont des hommes auxquels ne manque ni un caractère particulier ni l'accord de cette particularité avec le fond général qui pénètre et remplit les individus. Michel-Ange, Raphaël, Léonard de Vinci, par exemple, dans son fameux tableau de la Cène, ont offert de semblables figures où résident une dignité, une grandeur et une noblesse, que sont loin d'avoir celles des autres peintres. Tel est le point sur lequel la peinture, sans abandonner le caractère de son domaine propre, se rencontre avec l'art antique sur le même terrain.

Maintenant, comme la peinture est, parmi les arts du dessin, celui qui accorde le plus à la forme particulière et au caractère déterminé le droit de figurer pour leur propre compte, il est aussi dans sa nature d'incliner vers le genre spécial du *portrait*. On a donc eu grand tort de condamner la peinture de portraits

comme n'étant pas conforme au but élevé de l'art. Qui voudrait calculer le nombre d'excellents portraits des grands maîtres ? D'ailleurs, indépendamment de la valeur artistique de ces ouvrages, quel est celui qui se contente de la mémoire des hommes célèbres, du souvenir de leur génie, de leurs actions, et n'est pas désireux de contempler leur image vivante, exécutée avec des traits d'une telle fidélité qu'on croie les avoir sous les yeux ? Il y a plus, abstraction faite de pareils motifs, qui sont en dehors de l'art, on peut soutenir, en un certain sens, que les progrès de la peinture, depuis ses imparfaits essais, ont consisté précisément à se perfectionner dans le sens du portrait. Ce fut d'abord le sentiment religieux et mystique qui, le premier, sut créer l'expression de la vitalité intérieure. L'art, à un plus haut degré de perfection, vivifia cet esprit en donnant plus de vérité aux figures, en les rapprochant davantage de l'existence réelle, et, à mesure qu'il perfectionnait la forme extérieure, il entrait plus profondément encore dans l'expression de l'ame et du sentiment intime.

Cependant, afin que le portrait soit aussi une œuvre d'art véritable, il faut, comme nous l'avons indiqué ailleurs, qu'en lui soit empreint le type de l'individualité spirituelle, et que le caractère spirituel soit le point important et dominant. A cela, doivent concourir toutes les parties du visage. Le peintre, doué d'un sens physionomique plein de finesse, représente alors le caractère original de l'individu, par

cela même qu'il saisit et fait ressortir les traits, les parties qui l'expriment dans sa vitalité la plus claire et la plus saillante. Sous ce rapport, un portrait peut être très ressemblant, d'une grande exactitude d'exécution et, néanmoins, insignifiant. Au contraire, une esquisse jetée en peu de traits par une main de maître, sera infiniment plus vivante et d'une vérité frappante. Une telle esquisse doit, par les traits vraiment significatifs, représenter l'image simple mais totale du caractère, que cette exécution sans talent, cette fidélité matérielle, a laissé échapper ou n'a pas su faire ressortir. Le plus grand secret de l'art sera de maintenir, sous ce rapport, un heureux milieu entre de telles esquisses et l'imitation fidèle de la nature. Tels sont, par exemple, les portraits du Titien. Ils nous offrent l'aspect de l'individualité et nous donnent l'idée de la vitalité spirituelle à un degré qui n'est pas dans la physionomie réelle. Il en est ici comme de la description des grandes actions et des grands événements par un véritable historien, par un historien artiste, qui nous en retrace une image d'une bien plus haute vérité que ne le serait le spectacle même de la réalité. La réalité est surchargée de faits accessoires, de circonstances accidentelles qui offusquent la vérité, de sorte que souvent on peut dire que les arbres nous cachent la forêt. Souvent aussi, ce qu'il y a de plus grand passe sous nos yeux comme un événement ordinaire et journalier. Ce qui fait les grands événements et les grandes actions, c'est le

sens et l'esprit qui résident en eux. Or, c'est là ce que nous montre une exposition vraiment historique, qui n'accueille pas tous les faits extérieurs, mais se contente de mettre en lumière ceux où cet esprit intérieur se développe d'une façon vivante. Telle est aussi la manière dont le peintre doit nous mettre sous les yeux, par les procédés de son art, le sens spirituel et le caractère de la figure. S'il y réussit parfaitement, on peut dire qu'un pareil portrait est, en quelque sorte, plus fidèle, plus ressemblant à la personne, que la personne elle-même. Albrecht Dürer a fait de pareils portraits. Avec peu de moyens, les traits ressortent si simples, si déterminés, si grandioses, que nous croyons voir poser devant nous toute une vie intellectuelle. Plus on considère une pareille image, plus on voit profondément au dedans, et plus on voit aussi au dehors. Il semble que ce soit un dessin exécuté avec vervè et avec esprit, qui rend parfaitement les traits caractéristiques et ne revêt le reste de couleurs et de formes, qu'autant qu'il le faut pour offrir une plus grande vérité sensible et donner plus de finesse à l'ensemble, sans entrer, comme la nature, dans les détails de la vitalité simplement matérielle. Ainsi, dans un paysage réel, la nature a peint, dessiné et coloré chaque feuille, chaque petite branche, chaque herbe, avec la même perfection. La peinture de paysage ne doit pas vouloir la suivre dans ce travail infini, mais se borner à représenter les détails conformément au caractère général que l'en-

semble exprime. Et si, quant à l'essentiel, elle reste caractéristique et individuelle, elle ne va pas jusqu'à *portraiturer* les particularités en soi, en imitant servilement la nature dans ses filaments, ses dentelures, etc.

Dans la figure humaine, le dessin de la nature c'est le squelette ; ce sont les parties dures autour desquelles les parties molles se placent et se développent avec leurs accidents divers. Mais le dessin caractéristique du portrait, quelqu'importantes que soient les parties dures, consiste dans d'autres traits fixes, dans le visage *façonné par l'esprit.* On peut dire, en ce sens, d'un portrait, que non seulement il peut flatter, mais qu'il le doit ; car il doit négliger ce qui appartient aux simples accidents de la nature et ne reproduire que ce qui contribue à exprimer le caractère de l'individu dans son essence la plus propre et la plus intime. Aujourd'hui, il est de mode de donner à toutes les figures, pour les rendre aimables, un air souriant ; cette tendance est fort dangereuse et difficile à maintenir dans les limites. Cela peut être gracieux ; mais la simple bienveillance que l'on contracte dans les habitudes de la société et qui se confond avec la politesse chez l'homme du monde, n'est pas un trait essentiel de caractère. Sous le pinceau de beaucoup de peintres, elle dégénère très facilement en fade douceur.

Cependant, quoique la peinture, dans toutes ses représentations, suive un principe analogue à celui qui domine dans le portrait, elle doit toujours ap-

proprier les traits de la figure, l'extérieur, le maintien, la manière de grouper, les divers modes de coloris, à la situation particulière où elle place ses personnages ainsi que les objets de la nature, afin de leur faire exprimer une idée, produire une impression. Car, le sentiment qui fait le fond de la situation, voilà ce qu'il s'agit de représenter.

Parmi les détails infiniment variés qui peuvent ici être pris en considération, je ne veux toucher qu'un seul point principal. En effet, ou la situation est, de sa nature, passagère, et le sentiment qu'elle exprime momentané, au point qu'un seul et même sujet peut encore exprimer plusieurs sentiments semblables et même opposés,—ou la situation et le sentiment s'identifient avec le caractère tout entier, dans ce qu'il a de plus intime, et manifestent toute l'excellence de sa nature morale. Or, ces derniers sujets sont les vrais moments, les moments décisifs pour le caractéristique. Ainsi, dans les situations où j'ai déjà eu plus haut l'occasion de parler de la Madone, quelqu'individuels que soient les traits particuliers sous lesquels on peut se la figurer, on ne trouve rien qui n'appartienne à la mère de Dieu, rien qui ne s'accorde avec son ame tout entière et son caractère. Ici, maintenant, nous dirons qu'elle doit être caractérisée de telle sorte qu'il soit évident qu'elle n'est rien autre chose que ce qu'elle peut exprimer dans cette situation déterminée. Aussi, les grands maîtres ont peint la Madone dans ces situations qui repré-

sentent éternellement la mère, dans les moments de la maternité. D'autres maîtres ont mis, en outre, dans son caractère, des traits qui rappellent la vie mondaine ou une autre existence. Cette expression peut bien être belle et vivante; mais cette figure, ces traits, une semblable expression, pourraient tout aussi bien convenir à d'autres intérêts et à d'autres affections : à l'amour conjugal, par exemple, etc. Nous sommes disposés, dès-lors, à considérer aussi cette figure avec d'autres yeux que ceux qui doivent contempler une Madone. Dans les œuvres du genre le plus élevé, on ne doit pas donner place à d'autres pensées qu'à celles que doit éveiller la situation même. C'est d'après ce principe que la Madeleine de Corrège, à Dresde, me paraît si digne d'admiration, et sera, en effet, éternellement admirée. C'est bien la pécheresse repentante; mais on voit en elle que le péché n'est pas sérieux, qu'elle avait une ame naturellement noble, et qu'elle n'a pu être capable d'une mauvaise passion ni d'une mauvaise action. Aussi, n'a-t-elle pas à se dépouiller de son vrai caractère, mais à rentrer plus profondément en soi. Cette conversion, ce n'est qu'un retour à elle-même. Ce n'est donc pas là une situation momentanée, c'est sa nature entière. Aussi, dans l'ensemble de la représentation, dans l'extérieur et les traits du visage, l'habillement, le maintien, les objets environnants, l'artiste n'a laissé aucune trace, aucun souvenir qui pût rappeler le péché ou la faute. Elle n'a pas

conscience du passé. Elle est complètement absorbée dans son état présent; cette foi, cette rêverie, cette mélancolie profonde où elle est plongée, paraissent être tout son caractère.

Cet accord parfait de l'intérieur et de l'extérieur, du caractère déterminé et de la situation, a été réalisé de la manière la plus belle, particulièrement par les Italiens. Dans le buste de l'Enfant Prodigue, de Kügelchen, dont nous avons parlé précédemment, la contrition et le repentir sont vivement exprimés. Cependant, l'unité du caractère tout entier du personnage, en-dehors de cette situation où il est représenté, n'a pas été atteinte par l'artiste. Si l'on se représente ses traits en repos, ils n'offrent que la physionomie d'un homme que vous pouvez aussi bien rencontrer sur le pont de Dresde, ou partout ailleurs. Dans le véritable accord du caractère avec l'expression d'une situation déterminée rien de semblable ne doit s'offrir à nous.

Il y a plus, dans les vraies peintures de genre, même quand il s'agit des moments les plus fugitifs, la vitalité est trop grande pour donner lieu à penser que ces figures puissent être capables d'avoir jamais un autre maintien, d'autres traits et une autre expression.

Tels sont les points principaux, en ce qui regarde le fond et l'exécution artistiques dans l'élément sensible de la peinture : la surface et les couleurs.

III. Développement historique de la Peinture.

Nous ne pouvons, ainsi que nous l'avons fait jusqu'à présent, nous borner à étudier les questions générales, relatives, soit au fond propre de la peinture, soit au mode de représentation qui dérive de son principe. Cet art, en effet, ayant pour objet essentiel le côté déterminé des caractères et de leurs situations, de leurs formes, de leur maintien, de leur coloris etc., nous devons aussi considérer ses œuvres *réelles* dans leur originalité propre, et en parler.

L'étude de la peinture n'est complète que quand l'on connaît, que l'on sait goûter et apprécier les tableaux eux-mêmes où se font remarquer les points de vue précédents. Ceci, à la vérité, s'applique à tous les arts, mais à nul de ceux qui ont été considérés jusqu'ici autant qu'à la peinture. Pour l'architecture et la sculpture, où le cercle des sujets est plus restreint, où les moyens de représentation et les formes sont moins riches et moins variés, les caractères particuliers plus simples et plus saisissables, on peut déjà préalablement s'aider de dessins, de descriptions, de plâtres, etc. Mais la peinture exige la vue immédiate des œuvres de l'art elle-même. C'est chez

elle, en particulier, que les simples descriptions, telles qu'on doit souvent s'en contenter, ne suffisent pas. Toutefois, au milieu de cette multiplicité infinie de formes diverses où elle se déploie, et où ses caractères se particularisent en une foule d'ouvrages différents, ceux-ci apparaissent d'abord comme une variété confuse qui, n'étant ni coordonnée ni classée, laisse peu voir leur originalité propre. Ainsi, par exemple, la plupart des galeries, lorsque, pour chaque tableau, on n'a pas déjà fait connaissance avec le pays, le temps, l'école et le maître auxquels il appartient, n'apparaissent que comme une succession insignifiante, au milieu de laquelle on ne sait comment s'orienter. Ce qu'il y a, par conséquent, de plus convenable pour l'étude et l'appréciation philosophique des œuvres de la peinture, c'est une exposition historique. Nous aurons bientôt l'occasion d'admirer, dans la galerie de tableaux du Musée royal érigé ici, une pareille collection, rangée dans l'ordre historique; collection unique et inappréciable en son genre (1). On pourra clairement reconnaître non seulement l'histoire extérieure de la peinture, dans le développement de la partie technique de l'art, mais son histoire intérieure et son progrès essentiel, dans la distinction des écoles, des sujets, de leur conception et de leur mode d'exécution. C'est uniquement par ce spectacle vivant que l'on peut se

(1) Ces mots sont extraits du *Cours de* 1829, 17 février.

former une idée du commencement de l'art, enchaîné d'abord au type traditionnel et stationnaire, puis, s'animant à la recherche de l'expression et du caractère individuel, s'affranchissant de l'immobilité et de l'inertie des figures; que l'on suit son progrès dans l'action dramatique, dans l'habileté à grouper les figures, et dans la magie du coloris; de même que l'on saisit la différence des écoles, qui, ou traitent les mêmes sujets d'une manière originale, ou se distinguent par la différence de leurs conceptions.

Ce n'est pas seulement pour l'étude ordinaire de la peinture, mais encore pour un examen et une exposition scientifiques que le développement historique de la peinture est d'une grande importance. Les sujets que j'ai indiqués, le mode d'exécution et l'emploi des matériaux, les caractères essentiels de la conception, tout obtient ici une existence vivante dans une succession conforme à la nature des choses, et dans une intéressante variété. — Je dois donc jeter un coup d'œil sur ce développement et en faire ressortir les points principaux.

En général, voici en quoi consiste le progrès : Au début, des sujets religieux conçus sous une forme typique, une simple disposition architectonique, des couleurs peu perfectionnées. Ensuite, la vérité, l'individualité, la beauté vivante des personnages, la profondeur du sentiment, le charme et la magie du coloris s'introduisent, de plus en plus, dans les situations religieuses; jusqu'à ce que l'art, s'appli-

quant au profane, s'empare de la nature des scènes journalières de la vie humaine, des événements importants de l'histoire nationale, soit passée, soit contemporaine; exécute des portraits ou traite d'autres sujets, descende enfin jusqu'aux plus petites particularités et aux détails les plus insignifiants, avec le même zèle qu'il s'était d'abord consacré aux sujets religieux; et, dans ce cercle, atteigne, non seulement à la perfection la plus frappante dans l'art de peindre, mais encore à la conception la plus vivante et au mode d'exécution le plus original. On peut suivre ce progrès bien marqué dans le développement de la peinture byzantine, *italienne*, *flamande* et *allemande*, que nous essaierons de caractériser en peu de mots.

I. En ce qui concerne d'abord la peinture *Byzantine*, une certaine habitude de l'art s'était toujours conservée chez les Grecs. Outre cette meilleure technique, les anciens modèles ne furent pas, non plus, inutiles pour le maintien, l'habillement, etc. Mais le naturel, la vitalité manquent entièrement à cet art; il reste traditionnel pour la forme des visages, typique et raide dans ses figures et dans leur expression, architectonique dans la disposition. On y cherche vainement une nature environnante et un paysage dans le fond du tableau. Le modelé s'obtient par la lumière et les ombres, le clair et l'obscur et leur fusion. De même, la perspective et l'art de grouper

d'une manière animée, sont nuls, ou n'ont atteint qu'un très faible développement. Or, comme on s'arrête ainsi à nn type unique et identique, précédemment fixé, la liberté de la production artistique a une carrière très restreinte. L'art de la peinture et le travail de l'artiste dégénérèrent fréquemment en métier et furent, dès lors, sans vie et sans inspiration, même lorsque ces manœuvres, comme ceux qui travaillaient les vases antiques, avaient sous les yeux d'excellents modèles qu'ils pouvaient imiter dans les poses, le jet des plis, etc. — Un pareil type de peinture couvrit aussi d'un art triste les contrées de l'occident ravagé, et se propagea principalement en Italie. Mais, ici, se révéla de bonne heure, quoique d'abord dans de faibles commencements, la tendance à ne plus s'en tenir à des figures et à un mode de représentation fixes. On s'efforce, quoique par des essais grossiers, d'aller au-devant d'un plus haut développement. Au contraire, comme le dit M. de Rhumor (*Rech. Italiennes*, p. 279), quand on considère les tableaux byzantins représentant les madones grecques ou le Christ « on voit, même dans les exemples les plus favorables, qu'ils sont nés comme de momies et que l'on renonce d'avance à tout perfectionnement ultérieur. » De même, les Italiens, déjà avant l'époque de leur développpement artistique original dans la peinture, tendaient, à l'opposé des Byzantins, vers une conception plus spiritualiste des sujets chrétiens. Le savant déjà cité (I. p.

280) indique, comme un exemple remarquable de cette différence, la manière dont les Grecs et les Italiens représentaient le corps du Christ dans le crucifiement. « Les Grecs, dit-il, familiarisés avec le spectacle des supplices corporels, se figuraient le Sauveur en croix, suspendu de tout le poids du corps, le bas ventre enflé et les genoux affaissés, fléchis à gauche, la tête tombante, luttant avec les tourments d'une mort cruelle. Leur objet était, par conséquent, la souffrance corporelle en elle-même. Les Italiens, au contraire, dont les anciens tableaux (et c'est une remarque qui ne doit pas être omise) n'offrent que très rarement la représentation de la Vierge avec son fils, et du Christ crucifié, avaient soin de redresser le corps du Sauveur sur la croix. Ils avaient ainsi, comme il paraît, pour but l'idée de la victoire de l'esprit et non, comme les Grecs, l'image des souffrances du corps. Ce mode de conception, incontestablement plus noble, apparaît, de bonne heure, dans ce climat, plus favorisé, de l'occident.

Je dois me borner à ces indications.

II. Dans le développement libre de la peinture *Italienne*, nous avons à chercher un autre caractère de l'art. Outre les sujets religieux de l'ancien et du nouveau Testament, de la vie des martyrs et des saints, elle emprunte la plupart de ses sujets à la mythologie grecque, rarement, au contraire, aux événements de l'histoire nationale, ou, les portraits

exceptés, au présent, à la vie réelle; rarement aussi et, seulement plus tard, et isolément, aux paysages de la nature. Mais ce qu'elle ajoute, principalement dans la conception et l'exécution artistiques des sujets religieux, c'est la *réalité vivante* de l'existence spirituelle et corporelle. De sorte que, dès lors, toutes ces figures prennent une forme réelle et s'animent. Le principe fondamental de cette vitalité, c'est, du côté de l'esprit, une sérénité naturelle, du côté du corps, cette beauté harmonieuse de la forme sensible, qui, en soi, déjà comme belle forme, annonce l'innocence, la joie, la virginité, les grâces naturelles de l'ame, la noblesse de l'imagination et un cœur plein d'amour. Si, à ces heureux dons de la nature s'ajoutent la grandeur et l'éclat, que communique, dans le sentiment religieux, le rayon spirituel d'une haute piété, ce trait de l'amour divin qui anime un peu le calme, trop naturellement prononcé dans cette région qu'habite la sainteté, nous avons alors sous les yeux une harmonie originelle de la forme et de son expression, qui, là, où elle atteint à la perfection, rappelle vivement, dans ce domaine de l'art romantique et chrétien, le pur idéal de l'art. Sans doute, même au sein de cette harmonie nouvelle, doit dominer la profondeur du sentiment. Mais ce sentiment intérieur est le ciel heureux et pur de l'amè qui lui reste toujours ouvert, où elle peut, du monde sensible et fini, se réfugier facilement et sans obstacle, retourner à Dieu, lors même qu'elle est absorbée dans la plus profonde

douleur de l'expiation et de la mort. En effet, la souffrance se concentre dans la région de l'ame, de l'imagination et de la foi, sans que celle-ci descende dans l'arène avec les passions violentes, la barbarie révoltante, l'égoïsme odieux et le péché, sans qu'elle ait à lutter avec ces ennemis de la sainteté, pour obtenir une victoire pénible.

C'est une transition qui reste idéale, une douleur qui affecte un caractère enthousiaste plutôt qu'elle ne blesse les regards; une douleur toute invisible, toute morale, qui se passe dans l'intérieur de l'ame, et ne laisse pas apparaître les tourments corporels. De même, elle exclut, dans le caractère des formes du corps et dans les physionomies, les traits qui marquent l'opiniâtreté, la rudesse, l'obstination, l'expression triviale des natures communes; ce qui ferait supposer qu'une lutte acharnée a été nécessaire avant que ces figures fussent accessibles à l'impression du sentiment religieux et à la piété. Cette sérénité de l'ame et l'accord naturel de ses formes extérieures avec cet état intérieur, font le charme des œuvres véritablement belles de la peinture italienne. Ils expliquent l'inaltérable jouissance qu'ils nous font éprouver. On parle quelquefois du ton et du chant dans la musique instrumentale. De même ici, le pur chant de l'ame, une douce et pénétrante mélodie, planent au-dessus de l'image tout entière et de ses formes. S'il est vrai que, dans la musique des Italiens et dans les modulations de leur chant, lorsque les voix pures se font entendre

sans qu'il s'y mêle la plus légère dissonance, le plaisir de la voix elle-même semble résonner dans chaque partie et chaque mode du chant et de la mélodie; de même aussi c'est une pareille satisfaction intérieure de l'ame, absorbée par l'amour, qui est le ton dominant de leur peinture. Nous retrouvons la même sensibilité exquise et profonde, la même clarté, la même liberté, dans les grands poètes italiens. Déjà la répétition savante des rimes dans les tercets, les canzones, les sonnets et les stances, ce son harmonieux, qui ne satisfait pas seulement le besoin de l'égalité dans la simple répétition, mais qui conserve l'égalité jusqu'à trois fois, est un libre accord qui, dans son cours rapide, se déroule naturellement pour lui-même, pour sa propre jouissance. La même liberté se révèle dans les sujets d'un genre élevé. Dans les sonnets de Pétrarque, dans ses sestines, ses canzones, ce n'est pas la possession réelle de l'objet auquel aspire le désir du cœur qui est le véritable but. Aucune pensée, aucun sentiment, ne s'adresse sérieusement à l'objet ou à la chose dont il s'agit et ne révèle le besoin de la possession. L'expression elle-même est la jouissance. C'est le *jouir de soi-même* de l'amour, qui, dans sa tristesse, ses plaintes, ses descriptions, ses souvenirs et ses fantaisies, cherche sa félicité. C'est un désir qui se satisfait comme désir, et qui déjà, dans la seule image, la pensée de l'objet aimé, est en possession de l'ame avec laquelle il aspire à s'unir. Dante, aussi, conduit par son maître

Virgile, à travers l'Enfer et le Purgatoire, voit les supplices les plus terribles et les plus affreux. Il se trouble, souvent même il fond en larmes; mais il continue sa marche, tranquille et consolé, sans cris ni angoisses, sans dégoût ni amertume. — Cela ne doit pas être. — Il y a plus : ses damnés, dans l'Enfer, jouissent, au moins, du calme de l'éternité. *Io eterno duro* est écrit sur la porte de l'Enfer. Ils sont ce qu'ils sont, sans regrets et sans désirs. Ils ne parlent pas de leurs tourments. Ces tourments nous émeuvent, et eux presque pas; car ils durent éternellement. — Ils ne sont occupés que de leurs pensées et de leurs actions, fermes, constants dans les mêmes intérêts, sans se plaindre, sans rien désirer.

Si l'on a saisi ce trait d'indépendance et de liberté heureuse de l'ame dans l'amour, on comprend le caractère des grands peintres italiens. Dans cette liberté, ils traitent en maîtres les particularités de l'expression et de la situation. Sur les aîles de la paix intérieure il leur est donné de placer au-dessus de la forme, de la beauté, de la couleur réelles. Dans la représentation la plus déterminée de la réalité et du caractère, lorsqu'ils restent tout-à-fait sur la terre, ou ne paraissent souvent donner que des portraits, ce sont des figures d'un autre monde qu'ils créent, d'un monde éclairé par un autre soleil, où règne un autre printemps. Ce sont des roses qui, en quelque sorte, fleurissent dans le ciel. Ainsi, dans la

beauté elle-même, ils ne s'occupent pas seulement de la beauté de la forme, de l'accord de l'ame avec le corps, accord répandu dans ses proportions sensibles; mais encore de ce trait de l'amour et de l'harmonie intérieure, dans chaque empreinte, signe ou manifestation individuelle du caractère. C'est le papillon de Psyché, qui, dans l'état rayonnant de son ciel, voltige même autour des fleurs les moins heureusement écloses. C'est seulement par cette beauté riche, libre, parfaite, qu'ils se sont rendus capables de représenter, parmi les modernes, l'idéal antique. —

Mais, un aussi haut degré de perfection n'a pas, en quelque sorte, été accordé par la nature, à la peinture italienne; elle a eu un long chemin à parcourir avant de pouvoir y atteindre. Cependant, la piété pure et innocente, le sens grandiose de la conception dans son ensemble, et la beauté naïve de la forme, la profondeur du sentiment se rencontrent dejà ordinairement, de la manière la plus frappante, même dans les anciens maîtres italiens, malgré toute l'imperfection de l'exécution technique. Dans le siècle précédent, on a peu apprécié ces anciens maîtres; on les a sèchement et durement repoussés, comme ayant manqué d'habileté. Dans ces derniers temps, ils ont été, de nouveau, tirés de l'oubli par les savants et les artistes, mais alors aussi, admirés et imités avec une prédilection excessive; et cette tendance qui voudrait nier les progrès ultérieurs dans la concep-

tion et le mode de représentation, devait jeter dans des écarts opposés.

Pour déterminer, d'une manière plus précise, les principaux moments du développement historique de la peinture italienne, jusqu'à son plus haut degré de perfection, je ferai ressortir les points suivants, qui suffisent pour caractériser les côtés essentiels de la peinture et ses divers modes d'expression :

1° Après la grossièreté et la barbarie des premiers temps, les Italiens abandonnèrent peu-à-peu le type mécanique importé par les Byzantins, et l'art prit son essor. Mais le cercle des objets représentés était restreint ; et la dignité raide, la solennité et l'élévation religieuses restèrent le caractère principal. Cependant, déjà *Duccio*, de Sienne, et *Cimmabue*, de Florence, comme le fait remarquer M. de Rhumor, en parfait connaisseur de ces vieux âges (*Rech. Ital.*, p. 4.), cherchaient à recueillir les rares débris de l'art antique du dessin, fondé sur la perspective et la connaissance de l'anatomie. Ces débris s'étaient conservés par l'imitation mécanique des anciens ouvrages d'art chrétiens, principalement dans la peinture des Grecs. Ils essayèrent de les rajeunir, le plus possible, par un esprit original. « Ils comprenaient la valeur de pareils dessins; cependant ils s'efforçaient d'adoucir la maigreur de ces formes osseuses, lorsqu'ils comparaient ces traits presque géométriques avec ceux de la nature vivante. C'est ce que nous pouvons, du moins, conjecturer et admettre à l'inspection de

leurs peintures. » Tels sont les premiers efforts de l'art pour s'élever au-dessus du type traditionnel, fixe et mort, pour s'approcher de la vie et de l'expression individuelle.

2° Le second pas que fait la peinture italienne consiste à s'affranchir de ses modèles grecs, à entrer réellement dans la voie de l'individualité humaine et vivante, sous le rapport de la conception et de l'exécution tout entières, à apprendre, en même temps, à mettre les caractères et les formes humaines en harmonie intime avec les idées religieuses qu'ils doivent exprimer.

Il faut *d'abord* mentionner ici la grande influence qu'exercèrent *Giotto* et ses disciples. Giotto changea non seulement la manière de préparer les couleurs, usitée jusqu'alors, mais aussi celle de concevoir et de diriger la représentation. Les Grecs nouveaux s'étaient vraisemblablement servi de cire, ainsi que des recherches chimiques l'ont fait voir, soit comme moyen de lier les couleurs, soit comme vernis ; ce qui donnait un ton jaunâtre et une teinte sombre, qui ne s'expliquent pas tout-à-fait par l'action de la lumière des lampes (Ibid., 1, p. 312.) Or, Giotto rejeta complètement ce moyen visqueux de liaison employé par les peintres Grecs. Il adopta l'usage de broyer les couleurs avec un lait clair de jeunes plantes et de figues non mûres et avec d'autres colles moins oléagineuses dont s'étaient servi les peintres italiens des premiers temps du moyen-âge, peut-être

même avant qu'ils se fussent livrés à l'imitation servile des Byzantins. (Ibid., II., 4., I. 312.) Ces moyens de liaison avaient l'avantage de ne pas assombrir les couleurs, de les laisser claires et pures. Toutefois, le changement opéré par Giotto, sous le rapport du choix des sujets et du mode de représentation, fut encore plus important pour la peinture italienne. Déjà Ghiberti raconte que Giotto avait abandonné la manière grossière des Grecs et, sans dépasser la mesure, introduit le naturel et la grace. (Ibid., II, 42.) Boccace aussi (*Décam.*, 6., 5 journée) dit de lui que la nature ne produit rien que Giotto ne sache imiter jusqu'à l'illusion. Dans les tableaux byzantins, on peut à peine découvrir une trace de l'observation de la nature. Ce fut Giotto qui, le premier, fixa son attention sur les objets de la nature et du monde réel, compara les figures et les affections de l'ame, et entreprit de les représenter avec la vie telle qu'il la voyait se mouvoir autour de lui. A cette direction se joignit une circonstance favorable, c'est que, du temps de Giotto, non seulement les mœurs, en général, étaient plus libres et la vie plus gaie, mais on vit s'introduire alors le culte de plusieurs nouveaux saints qui étaient plus rapprochés de l'époque du peintre lui-même. Dans sa tendance à l'actualité contemporaine, Giotto les choisit particulièrement pour sujets de son art. De sorte que, pour le fond même de la représentation, il fallait tâcher d'atteindre au naturel dans l'extérieur des personnages, à l'expression

des caractères, des actions, des passions, des situations, du maintien et des mouvements. Mais ce qui, dans cette direction nouvelle, se perdit relativement, ce fut ce sérieux grandiose, cette sainteté qui faisaient le caractère fondamental de l'époque précédente. Le profane s'introduisit et se développa dans la peinture. Giotto, conformément à l'esprit de son temps, donna même une place au burlesque à côté du pathétique. Aussi, M. de Rhumor, dit-il avec raison (II., p. 72): « Avec ces circonstances, je ne sais ce que veulent dire ceux qui se sont évertués à faire passer la tendance et le style de Giotto pour ce qu'il y a de plus élevé dans l'art moderne. » Ce savant, d'un sens profond, a rendu un grand service en rétablissant le vrai point de vue pour l'appréciation de Giotto, qui, selon lui, même dans sa tendance à l'humanisation et au naturel, reste encore à un dégré assez inférieur.

Dès lors, la peinture se perfectionna dans le sens de cette impulsion que lui avait donnée Giotto. La représentation, d'après les types traditionnels du Christ, des Apôtres et des événements importants dont il est fait mention dans les Evangélistes, fut, de plus en plus, refoulée en arrière. Cependant, le cercle des sujets s'élargissait par là même, d'un autre côté, quand « toutes les mains étaient occupées à peindre les diverses phases de la vie des saints nouveaux, leur existence mondaine antérieure, le réveil soudain du sentiment religieux, leur entrée dans la vie pieuse des saints et des solitaires, les miracles,

de leur vivant, et particulièrement après leur mort, scènes conformes aux conditions extérieures de l'art, où la peinture des émotions sur le visage des vivants, dominait les signes de la puissance miraculeuse invisible. » Cependant les événements de la vie et de la passion du Christ ne furent pas négligés. En particulier, la naissance et l'éducation du Sauveur, la Madone avec l'Enfant-Jésus devinrent des sujets de prédilection et furent plutôt représentés avec la vérité et la vivacité des affections de la famille, avec les sentiments tendres, intimes du cœur humain, qui naissent de ces rapports. D'un autre côté, « dans les sujets tirés de la Passion, au lieu du sublime de la douleur ou du triomphe, se révélait plutôt le pathétique, suite naturelle de ces transports mystiques, où l'on voulait partager les souffrances terrestres du Sauveur, et auxquels Saint-François, par son exemple et sa doctrine, avait prêté une énergie jusqu'alors inconnue. »

Un *second* progrès ultérieur s'accomplit vers le milieu du quinzième siècle, et ici on doit citer particulièrement deux noms, *Masaccio* et *Fiésole*. Ce qui était surtout essentiel, afin que le fond religieux s'identifiât de plus en plus avec les formes vivantes du corps humain et l'expression animée de ses traits, c'était d'abord, comme le dit Rhumor (II, pag. 248), plus de rondeur dans toutes les formes, d'un autre côté, plus d'habileté dans la distribution des parties et leur coordination, dans les gradations variées de la beauté sensible et de l'expression de la figure humaine. *Masac-*

cio et *Angélique de Fiésole* se partagèrent la solution de ce problème, dont les difficultés dépassaient peut-être, à cette époque, les forces d'un seul artiste. Masaccio entreprit, avec la recherche du clair-obscur, d'arrondir, de distribuer et d'ordonner les figures; Angélique de Fiésole, au contraire, de fonder l'harmonie intérieure, la signification naturelle des traits du visage; il ouvrit, pour la première fois, cette mine à la peinture. Masaccio a une tendance moins prononcée à la grâce, mais une conception plus grandiose, plus d'énergie, le besoin d'une plus forte unité. Fiésole se distingue par la ferveur de l'amour religieux éloigné de toute affection terrestre, la pureté monacale des sens, l'élévation et la sanctification de l'ame. On sait que Vasari dit de lui: qu'il n'avait jamais peint sans prier auparavant avec effusion, ni représenté les souffrances du Rédempteur sans fondre en larmes. Ainsi, c'était, d'un côté, un plus haut degré de vitalité et de naturel qui constituait principalement ce progrès de la peinture. D'un autre côté, la profondeur du sentiment religieux, la concentration naïve de l'ame dans la foi ne disparurent pas; mais elles furent encore surpassées par la liberté, l'habileté, la vérité naturelle et la beauté de la composition, du maintien, de l'habillement, de la couleur. Si, plus tard, on sut atteindre à une expression de l'ame de beaucoup plus élevée et plus parfaite, cette époque, cependant, n'a pas été surpassée pour la pureté et l'innocence du sentiment religieux et la profondeur

sérieuse de la conception. Plusieurs tableaux de ce temps peuvent, à la vérité, avoir quelque chose qui nous choque, sous le rapport des couleurs, du groupement des figures et du dessin, parce que les formes de la vitalité, qui sont employés dans la représentation du sentiment religieux le plus intime et le plus profond, ne paraissent pas encore parfaitement convenables pour cette expression. Néanmoins, quant au sens spirituel qui a engendré ces œuvres d'art, la naïve pureté, la fidélité qui s'allient à la profondeur la plus intime du véritable sentiment religieux, la sincérité de la foi, la constance de l'amour, même dans les angoisses de la douleur, et, souvent aussi, la grâce de l'innocence et de la sainteté, sont d'autant plus difficiles à méconnaître que, si les époques suivantes sont plus avancées par d'autres côtés de la perfection artistique, elles le cèdent à celle-ci par ces avantages originels, qui une fois perdus ne se retrouvent plus.

Un *troisième* point s'ajoute ensuite aux précédents, et constitue un nouveau progrès : il consiste dans une plus grande extension accordée aux objets qu'un esprit nouveau fait entrer dans la représentation. On a vu comment le saint, dans la peinture italienne, s'était déjà naturellement rapproché du profane, par cela seul que des personnages qui se trouvaient eux-mêmes rapprochés du siècle des peintres avaient été regardés comme saints. Or, l'art attira aussi, par-là, dans son domaine, tous les objets du monde réel et

de la vie présente. En effet, à partir de ce moment, où domine la mysticité et la piété pures, qui ont pour unique but l'expression de ce sentiment religieux lui-même, la peinture tend, de plus en plus, à associer la vie réelle, extérieure et mondaine, avec les objets religieux. La personnalité joyeuse et énergique des bourgeois du moyen-âge, avec leur vie agitée, leur bravoure et leur patriotisme, le bien-être que procurent les avantages et les jouissances de la vie ; le bonheur de tous les instants que l'homme goûte dans la pratique des solides vertus et la gaîté qui l'accompagne, cette harmonie, à la fois intérieure et extérieure de l'homme avec le monde réel, ce fut là ce qui s'introduisit dans la conception et la représentation artistiques et y prit une place importante. C'est ainsi que nous voyons naître une vive prédilection pour les paysages qui forment le fond du tableau, pour les vues de villes, les entourages d'églises et de palais; de même, les portraits réels de savants illustres, d'amis, de personnages politiques, d'artistes et d'autres personnages, qui par leur esprit, leurs mœurs aimables, etc., s'étaient concilié la faveur de leurs contemporains, occupent une place dans les situations religieuses. Les traits empruntés à la vie domestique et civile sont employés avec plus ou moins de liberté et de convenance, et quoique l'idée religieuse reste le caractère fondamental, cependant, la représentation de la piété ne fut plus isolée en elle-même, elle fut combinée avec ce qu'il y a d'excellent

dans la vie commune et le monde réel. Sans doute, par cette tendance, l'expression de la concentration religieuse et de la ferveur intérieure est affaiblie, mais l'art, pour arriver au sommet de son développement, avait besoin de cet élément mondain.

3° De cette fusion de la vie réelle, dans toute sa richesse, avec ce que le sentiment religieux renferme de plus intime et de plus profond, naquit un nouveau problème du plus haut intérêt, et dont la solution ne fut parfaitement donnée que par les grands maîtres du seizième siècle. Il s'agissait, en effet, de mettre en harmonie la profondeur mystique, le sérieux et l'élévation du sentiment religieux, avec ce sens de la vie extérieure, avec la libre actualité des caractères et des figures; de faire en sorte, en même temps, que la forme du corps, dans son maintien, ses mouvements et sa couleur, au lieu d'être un simple squelette, fût en soi pleine d'animation et de vitalité; et, grâce à la parfaite expression de toutes les parties, trahît une égale beauté, au physique et au moral.

Parmi les maîtres qui marchèrent vers ce but, il faut nommer particulièrement *Léonard de Vinci.* En effet, avec une justesse de jugement et une finesse de tact qui va presque jusqu'au raffinement, il pénétra, plus profondément qu'aucune autre n'avait fait avant lui, le secret des formes du corps humain et l'ame de leur expression; de même que, par une habileté non moins profonde dans la technique de son

art, il acquit une grande sûreté dans l'application des moyens que ses études lui avaient mis entre les mains. Il sut, en outre, conserver, dans la conception de ses sujets religieux, un sérieux plein de gravité. De sorte que ses personnages, tout en offrant l'apparence d'une réalité parfaitement vivante et humaine, et l'expression d'une sérénité douce, souriante, dans leur physionomie et leurs mouvements dessinés avec grâce, ne manquent pas cependant de l'élévation qui inspire la vénération pour la dignité et la vérité de la religion.

Mais la perfection la plus pure dans cette sphère, ce fut *Raphaël* seul qui l'atteignit. M. de Rhumor accorde spécialement en partage, à l'école ombrienne, depuis le milieu du quinzième siècle, une grâce naturelle à laquelle s'ouvrent tous les cœurs, et qui emprunte ce charme à la profondeur et à la tendresse du sentiment, aussi bien qu'à l'art merveilleux avec lequel ces peintres savent fondre les réminiscences à demi transparentes des tendances de l'ancien art chrétien avec les images plus douces du temps où ils vivaient. Sous ce rapport, ils ont surpassé leurs contemporains, Toscans, Lombards ou Vénitiens (*Rech. Ital.*, II, p. 310). Cette expression de pureté sans tache, d'entier abandon à un sentiment tendre de douce mélancolie et de ravissement mystique, *Pierre Perugin*, le maître de Raphaël, savait aussi se l'approprier et la marier avec la vérité et la vitalité des formes extérieures, de même que pénétrer dans les détails de la vie

réelle et dans cette partie de l'art qui avait été principalement perfectionnée par les Florentins. Maintenant, du Perugin, au goût et au style duquel il paraît encore enchaîné dans les ouvrages de sa jeunesse, Raphaël passe au parfait accomplissement de la condition indiquée plus haut. Chez lui, en effet, se réunissent le sentiment le plus élevé de l'esprit de l'Église, quant aux problèmes de l'art religieux, et la parfaite connaissance, l'observation amoureuse de l'apparence naturelle, dans l'entière vitalité de ses couleurs et de ses formes, avec un sens égal pour la beauté antique. Cette admiration pour la beauté idéale des anciens n'alla cependant pas jusqu'à lui faire imiter et appliquer les formes que la sculpture grecque avait si parfaitement réalisées. Il se bornait à saisir, en général, le principe de cette libre beauté, qui alors se pénétrait chez lui de la vitalité individuelle propre à la peinture, s'animait d'une expression plus vive et plus profonde, rayonnait d'une clarté ouverte et sereine, et offrait une vérité de représentation inconnue jusqu'alors aux Italiens. Par la manière dont il sut harmonieusement combiner tous ces éléments, il atteignit le point culminant de l'art. — Cependant, pour la magie du clair-obscur, pour le charme, et la grâce pleine d'ame et de sentiment, des formes et des mouvements, pour l'art de grouper les figures, il a encore été surpassé par *Corrège* et par *Titien*, dans la richesse et la vitalité naturelles, la douceur lumineuse, la chaleur, la force du coloris.

Il n'existe rien de plus aimable que la naïveté du Corrège, dont la grâce, supérieure à celle de la nature, est religieuse et spirituelle. Rien de plus doux que cette beauté souriante qui n'a pas conscience d'elle-même.

Avec la perfection de ces grands maîtres dans la peinture, l'art s'éleva à une hauteur telle qu'il n'est donné qu'une seule fois à un peuple d'y atteindre dans le cours de son développement historique.

III. Quant à la peinture *allemande*, nous pouvons réunir l'école *allemande* proprement dite, et l'école des *Pays-Bas*.

Ce qui distingue, en général, les peintres allemands et flamands des italiens, c'est que ni les uns ni les autres ne veulent ou ne peuvent atteindre à ces formes idéales, libres, et à ce mode d'expression dont le caractère propre est de s'élever à une beauté spirituelle transfigurée. Au lieu de cela, ils font en sorte, d'abord, que l'expression annonce la profondeur du sentiment et la concentration intérieure de l'ame; ensuite, ils ajoutent à cette mysticité les particularités plus développées du caractère individuel, qui alors, au lieu de révéler uniquement une ame absorbée par les intérêts de la foi et du salut, montrent comment les personnages s'occupent aussi des choses de ce monde, se livrent aux soins de la vie actuelle et, au prix des efforts qu'exige ce travail, ont acquis les vertus humaines, la fidélité, la constance, la droi

ture, la bravoure chevaleresque, et le courage civique. Dans cet esprit, qui offre quelque chose de plus concentré et de plus étroit, nous trouvons, en même temps, surtout chez les Allemands, en opposition avec les formes et les caractères naturellement purs des Italiens, plutôt l'expression de l'opiniâtreté propre aux natures mélancoliques. Celles-ci, avec l'énergie d'un orgueil hautain ou d'une fierté brutale, vont jusqu'à braver Dieu, ou sont forcées de se faire violence pour s'arracher péniblement à leur étroitesse d'esprit et à leur grossièreté, pour se dompter par la réconciliation religieuse. De sorte que les profondes blessures qu'ils doivent se faire dans le cœur apparaissent encore dans l'expression de leur piété.

Pour développer, à ce sujet, ma pensée, je me contenterai de faire remarquer quelques points importants qui servent à distinguer l'ancienne école des Pays-Bas des maîtres Hauts-Allemands et Hollandais postérieurs, du XVIIe siècle.

Parmi les anciens peintres flamands, s'élèvent au-dessus de tous les autres, dès le commencement du XVe siècle, les frères *Van Eyck*, Hubert et Jean. On a appris de nouveau, dans ces derniers temps, à reconnaître le mérite de ces grands maîtres. On sait qu'ils sont regardés comme les inventeurs de la peinture à l'huile, ou au moins, comme les premiers qui l'aient perfectionnée. Malgré les grands pas qu'ils firent faire à l'art, on peut croire aujourd'hui qu'une succession de degrés antérieurs en avait marqué les

développements depuis l'origine. Mais aucun monument historique n'a été conservé qui témoigne de ce développement continu. Commencement et perfection sont jusqu'à présent, pour nous, simultanés. On ne peut guère, en effet, peindre avec plus de perfection que ne le firent ces deux frères. Non seulement les œuvres qui nous restent d'eux et où le type traditionnel est déjà abandonné et dépassé, révèlent une grande supériorité dans le dessin, les poses, l'habileté à grouper les figures, à les caractériser intérieurement et extérieurement, dans la chaleur, la clarté, la finesse des couleurs, le grandiose et le fini de la composition; mais encore toute la richesse de la peinture s'y déploie, sous le rapport de la nature environnante, des accessoires architectoniques, du fond du tableau et de l'horizon, de la magnificence et du luxe des étoffes, des vêtements, des armures, de la parure et des ornements, etc. Et tout cela est traité avec une telle fidélité, un tel sentiment des ressources et des effets de la peinture, une telle virtuosité, que les siècles suivants, au moins du côté de la force et de la vérité, n'ont rien à montrer de plus parfait. Cependant, si nous placons ces chefs-d'œuvre à côté de ceux de la peinture italienne, ces derniers auront pour nous plus d'attrait, parce que les Italiens, quoiqu'inspirés par un profond sentiment religieux, l'emportent par la liberté de l'esprit et la beauté de l'imagination. Les figures flamandes nous plaisent, à la vérité, par leur innocence, leur

naïveté, leur piété; il y a plus, elles surpassent en général, les meilleures des Italiens par la profondeur du sentiment religieux; mais les maîtres flamands n'ont pu s'élever à une égale beauté de la forme et de la liberté de l'ame. Leurs Enfants-Jésus, en particulier, sont mal faits. Quand aux caractères d'hommes et de femmes, bien que, dans dans le cercle de l'expression religieuse, ils manifestent aussi les qualités de la vie mondaine sanctifiées par une foi profonde, cependant, en dehors de cette piété ou plutôt au-dessous d'elle, ils paraissent plutôt insignifiants, et, en quelque sorte, incapables d'être en soi libres, pleins d'imagination et d'intelligence.

Un second côté, qui mérite de fixer l'attention, c'est la manière dont on passe de la piété calme et absorbée dans la vénération des choses saintes à la représentation des martyrs et à la laideur de la réalité, en général. C'est ici que se distinguent particulièrement les maîtres *Hauts-Allemands*, lorsqu'ils font ressortir dans le cours de la vie et de la mort du Christ, dans les scènes de la Passion, la cruauté des bourreaux et des soldats, la grossièreté de leurs insultes, la barbarie qui éclate dans leur haine contre le Sauveur, et qu'ils caractérisent, avec une grande énergie, les traits odieux et difformes qui trahissent au dehors la perversité du cœur. L'effet calme et beau que produit la piété est refoulé, dans l'agitation que commandent ces sortes de situations. On passe alors aux tiraillements affreux, aux gestes de la barbarie, à l'expressiou de la fréné-

sie des passions. Avec la multitude des figures qui se pressent et se confondent, et la grossièreté dominante des caractères, de tels tableaux manquent d'ailleurs facilement d'harmonie intérieure, aussi bien dans la composition que dans le coloris. Aussi, en particulier, lorsque commença à renaître le goût pour l'ancienne peinture allemande, le peu de perfection de la technique fit commettre beaucoup d'erreurs sur l'époque à laquelle appartiennent ces ouvrages. On les a regardés comme plus anciens que les tableaux plus parfaits de l'époque des Van Eyck, tandis qu'un grand nombres étaient postérieurs. Cependant les maîtres Hauts-Allemands ne se sont pas arrêtés exclusivement à ces représentations, ils ont également traité les divers sujets religieux, et ont su, même dans les situations de l'histoire de la Passion, comme Albrecht Dürer, par exemple, s'arracher victorieusement aux exagérations de la simple grossièreté, conserver à de tels sujets, avec la noblesse morale, une aisance et une liberté extérieures.

Le dernier caractère que nous présente l'art allemand et des Pays-Bas, c'est l'absorption complète dans la vie mondaine et journalière et, ce qui en est la conséquence, l'adoption successive des modes les plus divers de représentation, qui, à la fois, sous le rapport du fond et de l'exécution, se séparent les uns des autres et se développent isolément. Déjà, dans le progrès de la peinture italienne, se fait remarquer le passage de la pure élévation de la pensée religieuse

à un mode de représentation où le profane occupe une place de plus en plus grande, mais celui-ci, comme chez Raphaël, reste pénétré de l'inspiration religieuse, et d'ailleurs il est contenu, tempéré par la beauté antique. — Quant au développement postérieur, il consiste moins à passer successivement à la représentation des objets de toute espèce, avec le coloris pour guide, que dans un procédé superficiel ou une imitation éclectique de toutes les formes et de tous les styles. — L'art allemand et flamand, au contraire, a parcouru, de la manière la plus formelle et la plus frappante, le cercle entier des sujets de représentation et des modes de les traiter : depuis, les images traditionnelles des églises, les figures isolées et les simples bustes, et plus tard, les représentations pleines d'expression, de piété et d'inspiration religieuse, jusqu'au mouvement et à l'étendue des grandes scènes et des grandes compositions, où le caractère libre et l'animation des figures sont encore rehaussés par l'éclat extérieur des équipages et d'une suite nombreuse, par la présence fortuite de personnages populaires, la parure des vêtements, la richesse des vases et des portraits, les ouvrages peints d'architecture et les paysages environnants, les vues d'églises, de rues, de villes, de fleuves, de forêts, de montagnes ; le tout ramené à l'unité et soutenu par l'idée religieuse qui fait la base du tableau. Mais ce centre de la représentation, c'est ce qui s'efface peu-à-peu dans la suite. De sorte que le cercle des objets con-

tenus jusqu'ici dans l'unité, se brise, et dès lors, les particularités, dans leur individualité spécifique, avec leurs changements et leurs accidents mobiles, se prêtent aux modes les plus variés de conception et d'exécution pittoresques.

Pour apprécier parfaitement ici, comme nous l'avons fait voir ailleurs, le mérite de ce dernier développement de l'art, nous devons nous mettre sous les yeux, encore une fois, l'état national où il a pris naissance. Sous ce rapport, il nous faut maintenant sortir de l'église, abandonner les conceptions et les représentations de la piété religieuse pour le spectacle de la joie mondaine qu'excitent les objets et les phénomènes particuliers de la nature, ou pour les scènes paisibles de la vie domestique, avec ses jouissances honnêtes, sa bonne humeur, ses relations intimes; de même que les solennités nationales, les fêtes, les danses rustiques, les amusements bouffons des kermesses. — La Réforme avait pénétré en Hollande; les Hollandais s'étaient faits protestants; ils avaient vaincu le despotisme clérical et monarchique de l'Espagne. Ici, nous ne trouvons, sous le rapport politique, ni une noblesse fière de ses priviléges, qui chasse ses princes ou ses tyrans, ou leur dicte des lois, ni un peuple agriculteur, des paysans opprimés qui secouent le joug comme les Suisses. C'est un peuple dont la partie de beaucoup la plus nombreuse, brave d'ailleurs sur terre, héroïque sur mer, se composait d'habitants des villes, d'industrieux et

honnêtes bourgeois, qui, satisfaits de leur travail, n'avaient aucune prétention ambitieuse, et, cependànt, lorsqu'il s'agisait de défendre leur liberté et leurs droits légitimement acquis, ou les priviléges particuliers de leurs provinces, de leurs villes, de leurs corporations, se levaient, avec une hardie confiance en Dieu, en leur courage et leur intelligence, sans craindre, en face des monstrueuses prétentions de la domination espagnole sur la moitié du monde, de s'exposer à tous les dangers, versaient bravement leur sang, et, par cette légitime audace et cette constance, conquirent leur indépendance religieuse et politique. Certes, si nous avions un mot dans notre langue pour désigner une face éminente et originale du cœur humain, il conviendrait surtout de l'appliquer à cette vertu bourgeoise, fidèle, honnête, ayant conscience d'elle-même et pourtant sans orgueil, religieuse sans mélancolique enthousiasme ni dévote rêverie, déployant, à la fois toutes les qualités pratiques dans les rapports de la vie sociale, sans faste, quoique heureuse dans sa richesse, simple, élégante et propre dans ses habitations et son entourage; qui, au milieu de l'assiduité et du contentement général de toutes les professions, a su, malgré l'indépendance et la liberté toujours croissantes, rester fidèle aux anciennes mœurs, et conserver intacte la probité de ses ancêtres.

Or, maintenant, cette population pleine de sens et heureusement douée pour les arts, elle veut jouir une

seconde fois, par la peinture, du spectacle de cette existence, aussi forte qu'honnête, satisfaite et joyeuse; elle veut voir reproduits sur ses tableaux, dans toutes les situations possibles, la propreté de ses villes, de ses maisons, de ses meubles, sa paix domestique, sa richesse, la parure modeste de ses femmes et de ses enfants, l'éclat de ses fêtes publiques, la bravoure de ses marins, la renommée de son commerce et de ses vaisseaux qui sillonnent l'Océan dans toutes les directions.'

C'est précisément ce sens pour la vie réelle, dans ce qu'elle a, à la fois, d'honnête et de gai, que les maîtres hollandais appliquent aussi à la représentation des objets de la nature. Et alors, dans toutes les productions de leur peinture, à la facilité et à la sûreté de conception, à la prédilection pour ce qui est en apparence peu important et momentané, à la naïveté qui donne tant de fraîcheur à leurs tableaux, au sérieux avec lequel ils s'absorbent dans les sujets les plus petits et les plus bornés, ils joignent la plus haute liberté de composition artistique, une finesse particulière de tact pour les accessoires, et un soin parfait dans l'exécution. Ce n'est pas tout; d'un côté, dans les batailles et les épisodes de la vie militaire, dans les scènes de cabaret, dans la représentation des incidents de la vie domestique, dans les portraits et les paysages, dans les objets de la nature, les animaux, les fleurs, etc., cette peinture a déployé toute la magie et l'enchantement de la cou-

leur, de la lumière, du coloris en général. D'un autre côté, elle a poussé l'art de saisir le côté caractéristique des choses et de le rendre, de la manière la plus vivante, à un degré de vérité et de perfection qui ne peut être surpassé. Et si, maintenant, elle va de l'insignifiant et de l'accidentel jusqu'au rustique, jusqu'à la grossière et commune nature, ces scènes paraissent si bien pénétrées d'enjouement et de gaîté naïve que ce n'est pas le commun (qui comme tel, n'est que commun et repoussant), mais cette gaîté joviale et cette naïveté qui forment le sujet et le fond véritable du tableau. Nous n'avons, par conséquent, sous les yeux, aucun sentiment, aucune passion vulgaire, mais la vie champêtre rapprochée de la nature, dans ses conditions inférieures, avec ce quelle a de gai, de rusé et de comique. C'est dans cet abandon et ce sans-souci que consiste ici le moment idéal. C'est le dimanche de la vie qui égalise tout et qui éloigne toute idée du mal. Des hommes de si bonne humeur, qui se livrent de tout leur cœur à la joie, ne peuvent être réellement mauvais et méprisables. Il n'en est pas de même lorsque la méchanceté perce momentanément, et comme trait principal, dans un caractère. — Chez les Hollandais, le comique efface ce qu'il y a de mauvais dans la situation, et il est clair, en même temps, que les caractères peuvent encore être autre chose que ce qu'ils sont momentanément sous nos yeux. C'est cet enjouement et ce comique qui font le mérite inappréciable de ces tableaux.

CHAPITRE DEUXIÈME.

ARCHITECTURE CLASSIQUE.

CHAPITRE TROISIÈME.

ARCHITECTURE ROMANTIQUE.

DEUXIÈME SECTION.

SCULPTURE.

CHAPITRE PREMIER.

CHAPITRE DEUXIÈME.

DE L'IDÉAL DE LA SCULPTURE.

CHAPITRE TROISIÈME.

DES DIFFÉRENTES ESPÈCES DE REPRÉSENTATION, DES MATÉRIAUX DE LA SCULPTURE ET DE SON DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE.

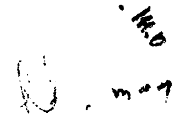
TROISIÈME SECTION.

DES ARTS ROMANTIQUES.

CHAPITRE PREMIER.

DE LA PEINTURE.

FIN DE LA TABLE DU PREMIER VOLUME.



FEB 27 1942



